MUZYKA POLSKA

VI

KWARTALNIK

1935

TREŚĆ:

NASTĘPNY ZESZYT UKAŻE SIĘ WE WRZEŚNIU 1935 R.

PRENUMERATA: 10 zł. rocznie, 5 zł. półrocznie

Cena pojedyńczego zeszytu 3 zł.

Adres Redakcji i Administracji:

Warszawa, Święto-Krzyska Nr. 16. Telefon 2-18-16

Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej

Konto czekowe P.K.O. Nr. 18.670

Druk. M. GARASIŃSKI, Warszawa

MUZYKA POLSKA
KWARTALNIK
POŚWIĘCONY ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Rok 1935	Komitet Redakcyjny: Adolf Chybiński, Bronisław Rutkowski i Kazimierz Sikorski	Zeszyt VI

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI:
WARSZAWA, ŚTO-KRZYSKA 16. TELEFON 2-18-16
P.K.O. 18.670

Pierwszy Marszałek Polski

Józef Piłsudski

dn. 12 maja r. b. zakończył swe pracowite, twórcze i pełne poświęcenia dla Narodu życie.

Polska w żałobie. Odszedł Jej Wskrzesiciel, Budowniczy i Wielki Wódz. Twórczy i Nieśmiertelny Duch Marszałka Józefa Piłsudskiego żyć i działać będzie w Polsce zawsze.

Z Pism Marszałka Józefa Piłsudskiego.

„Jedynie czyn ma znaczenie. Najlepsze chęci pozostają bez skutku, o ile nie pociągają za sobą następstw praktycznych".

(do korespondenta „Petit Journal'u", styczeń 1919).

„Legenda i sława wzięły nas na swe skrzydła i niosły naprzód. Jeśli jest w legendach coś fałszywego, to one naprzód daleko nie zajdą, wstrzymają się u wrót serca. Nasza sława i legenda przed temi wrotami się nie zatrzymały. Poszło przedewszystkiem za nami to, co jest najpiękniejsze w kulturze ludzkiej,—poszła sztuka. Moi panowie, poezja twórcza należy do tych dziedzin ducha, które mówiąc słowami Słowackiego „owija się jak bluszcz koło dębu", owijają się, jak bluszcz koło wielkiego wysiłku ludzkiego. Im większy wysiłek, im większa praca ducha ludzkiego, tem silniej szuka poezja i sztuka dla swej twórczości motywów z tego nikczemnego życia. Przedewszystkiem twórczość o charakterze tak zwanym ludowym buchnęła, jak gdyby żywym płomieniem, z tego źródła nowej mocy, nowej twórczości, nowego wysiłku ludzkiego, który się uosabiał w Legjonach. Nie znam epoki bardziej udatnej, bardziej silnej pod względem twórczości poezji żołnierskiej, jak nasz okres legjonowy. Dotąd piosenka legjonowa jest nabytkiem całego narodu. Dotąd żołnierz w wojsku polskim, gdy legjony już minęły, śpiewa nasze pieśni: śpiewa to, co grało w naszych duszach, żyje, bawi się, robi to, cośmy ongi robili na ziemiach polskich. Kulturę polską ożywiły pieśni żołnierskie, wycisnęły i wyciskają tyle obcych nabytków, przejętych przez polskich żołnierzy z armij obcych. Jeżeli pieśń ma jakieś znaczenie, jeżeli to, co jest piękne, co odpowiada głębokiej potrzebie duszy, ma jakiś wpływ, to pieśń żołnierska jest tem wielkiem, trwałem ogniwem, które zapewnia życie Legjonom, dopóki istnieje żołnierz polski". *(O wartości Żołnierza Legjonów, 5 sierpnia 1923 r.).*

„Kto duszy żąda, duszę dać musi. Kto sięga po dusze—duszą swoją płaci". *(Dowodzenie podczas wojny, wykład IV, 20 sierpnia 1923 r.).*



Marszałek Józef Piłsudski
(fotografja pośmiertna)

ZBIGNIEW DRZEWIECKI

FRONTEM DO MUZYKI!

Dla uważnego, czujnego na wszystkie przejawy życia kulturalnego obserwatora, nie może pozostać utajonym fakt upadku znaczenia muzyki we wszelkich jej postaciach. Giną lub ledwie wegetują placówki i instytucje muzyczne, konsumcja muzyczna kurczy się w zastraszający sposób, frekwencja w szkołach zmniejsza się i szkoły te robią bokami, tantjemy autorskie i nakłady wydawnictw spadają z roku na rok, bezrobocie wśród zawodowych muzyków ma tendencje niepokojącego wzrostu, zarobki są coraz mizerniejsze. Społeczeństwo opancerza się coraz grubszą skorupą obojętności w stosunku do sztuki muzycznej, muzycy zaś boleją nad tragiczną sytuacją własną i upadkiem sprawy której służą, — czują nicość i beznadziejność swej pracy. Wielokrotnie słyszy się jak twórcy lub odtwórcy muzyczni mówią z goryczą: *muzyka i my sami jesteśmy społeczeństwu właściwie niepotrzebni.*

Wśród kryzysu milkną muzy; tak można ze znaczną dozą słuszności przetrawestować znane łacińskie przysłowie. Wobec tego jednak że potęga państwa i siła narodu nie polega jedynie na mocy jej armji, fizycznym rozwoju ludności, na ilości fabryk czy sprawności kolei żelaznych lecz tkwi również w świecie wartości duchowych i idei — w nauce i sztuce, w kształceniu twardych a pięknych charakterów, samo stwierdzenie tego faktu nie rozgrzesza nikogo przed szukaniem środków zaradczych.

Jak zaradzić bolesnemu upadkowi muzyki? Wszak na muzykę trzeba pieniędzy, państwo i samorządy borykają się z brakiem wpływów pieniężnych, przeciętny obywatel zbiedniał i ugina się pod ciężarem niedostatku. Tak, istotnie. Sztuka, a więc i muzyka nie może żyć tylko manną niebieską, niema racji bytu bez rzeszy odbiorców. Lecz muzyka może zmartwychwstać i bez znaczniejszego

dopływu złota ze źródeł publicznych, jeśli wszczepi się społeczeństwu przekonanie o niezbędności wzruszeń muzycznych, jeśli na obszarze całego kraju zabrzmi i brzmieć będzie nieustannie hasło: *wszyscy frontem do muzyki.*

Motorem jakiejkolwiek akcji społecznej nie są wyłącznie siły i środki materjalne. Wola i plan mają znaczenie niepomiernie większe. Brak planu, brak na długą metę obliczonej wytycznej, rozproszkowanie poszczególnych wysiłków, oto — wyznajmy to otwarcie — co cechowało wszystkie poczynania na odcinku muzycznym w ciągu kilkunastoletniego okresu od czasu odzyskania niepodległości.

W latach prosperity płynęły na sztukę fundusze stosunkowo dość znaczne. Zapewne wobec ogromu potrzeb zmartwychpowstałego państwa, wobec konieczności odrobienia całowiekowych zaległości pozycja artyzmu musiała siłą rzeczy spaść do roli kopciuszka. A jednak za te pieniądze stawiano kosztowne budowle na... piasku. Mieliśmy piękne lata Opery Warszawskiej (kosztowały one ciężkie miljony), taki lub inny sezon koncertowy w Warszawie i paru innych miastach, subsydjowano wiele szkół, stowarzyszeń muzycznych, kompozytorów i artystów, lecz właśnie *nie podłożono żadnych trwałych fundamentów pod gmach muzyki w Polsce*, nie wytyczono celów i dróg, nie wykształcono rzesz odbiorców, dla których muzyka byłaby konieczną potrzebą duchową.

Po zniesieniu ministerstwa Kultury i Sztuki, powstały na to miejsce departament w Oświacie, potem już tylko wydział prowadził politykę (jeśli to można nazwać polityką), od wypadku do wypadku, w zależności od zmieniających się często naczelników i referentów, polegającą właściwie na łataniu doraźnem najpilniejszych dziur i coraz wiekszych potrzeb. Muzyka i tu stała w ogonku innych sztuk, które miały więcej szczęścia, więcej potrafiły osiągnąć zrozumienia, cieszyły się znacznie silniejszem poparciem.

To samo, w silniejszym jeszcze stopniu działo się i dzieje na terenie samorządu terytorjalnego, miast (magistratów i rad miejskich). Każdy większy ośrodek kulturalny — jest ich w Polsce niewiele — postępował różnie: zmieniał swe postępowanie jak rękawiczki. Istniały sezony operowe. Zamykano je, lub otwierano. Udzielano poparcia orkiestrom symfonicznym; lub ich odmawiano. Szkoły otrzymywały subwencje, za chwilę je kasowano. A przecież podatek widowiskowy we wszystkich miastach egzystuje, osiąga w niektórych pokaźne, czasem w miljony sięgające wpływy. Miasta pragną je zużytkować na wszystkie cele, byle tylko nie na muzykę.

Jakiż jest bilans publicznych instytucyj muzycznych w Polsce za okres niepodległości. Przeważnie gorszy, niż za zaborców. Posiadamy trzy państwowe konserwatorja muzyczne, niezwykle nędznie, niedostatecznie uposażone i... radjo, które w dziale muzycznym nie odgrywa należytej roli, a budzi coraz więcej głosów krytycznych i niezadowolenia. Byt tych placówek można uznać za jako tako pewny. Pozatem...: bardzo słabo postawione nauczanie muzyki w szkołach ogólnokształcących, kilka bardziej rzutkich szkół muzycznych prywatnych, parę czynnych stowarzyszeń. Trochę chórów w Poznańskiem i na Śląsku.

Reszta jest prawie w całości przypadkowa. Opera w Warszawie wydzierżawiona. Co będzie po upłynięciu dzierżawy—znak zapytania. Orkiestra symfoniczna zależna od dobrej woli większości akcjonarjuszów gmachu Filharmonji i od poparcia finansowego radja. Prawda. Opera i sezon koncertów symfonicznych w Poznaniu. Jedyne miasto, które posiada poczucie ciągłości swej pracy i reprezentuje planowość akcji kulturalno-muzycznej. W Katowicach — opera zamknięta, orkiestra próbuje się ruszać. W Krakowie znowu trochę opery; na jak długo? Łódź — jedno z dzielniejszych miast muzycznych — żywy trup. Orkiestra zmarła. Lwów — gród o najpiękniejszych tradycjach operowych, obecnie bez opery. Od stycznia r. b. próba zorganizowania sezonu symfonicznego — względnie udana. Czy będzie kontynuowana — niepewne. I tak dalej.

Na trzydziestoparomiljonowy naród właściwie dwie opery (z tych jedna niepewna) i jedna stała orkiestra (naprawdę też niepewna).

Wyszyliśmy drobniutki haft na całej olbrzymiej kanwie pustkowia muzycznego. Prawda, jeszcze rzesza muzyków. To nasza najmocniejsza pozycja. Wśród twórców dużo pięknych talentów, jeden nawet genjalny, młody narybek bardzo obiecujący. Nie mają naprawdę co robić w kraju. Wśród odtwórców — wiele znakomitości, lecz poza granicami kraju. Tym co pozostali — coraz ciężej. Przypływ nowych talentów nie słabnie. Biedują, nie mają warunków do normalnej, rzetelnej pracy, marnują się. Jeśli zaś skończą uczelnie—co wtedy?

A pozatem muzycy się kłócą, gryzą wzajemnie. Koterje i kliczki, brak nietylko jednolitego, ale jakiegokolwiek frontu, czy porozumienia. Polemiki prasowe, napaści, animozje osobiste, nawet rasowe. Jeśli jest źle na odcinku muzycznym, to dużo w tem winy muzyków samych. Nie potrafili się dotąd zorganizować, nikt się z ich opinją nie liczy. Gdy bieda, nędza zajrzała w oczy, próbowali się samorzutnie zrzeszać. Krótkotrwałe zapały. Zrzeszenia sromotnie padają. Muzycy stali się społeczeństwu niepotrzebni.

Muzyka kościelna — w stanie pożałowania godnym. Zawód organistowski, w olbrzymiej większości niedokształcony. Wydawnictw niema. Halka Moniuszki (głosy orkiestrowe) niewydrukowane (sic!?) Nuty kupuje się i sprowadza z zagranicy, nawet Chopina, bo niema krajowego wydania na poziomie wymagań dzisiejszych. Perjodyki nie czytywane. Nakłady minimalne. Byt pod znakiem zapytania.

Muzycy szukają środków zaradczych. Nawet przypuszczają, iż znaleźli już jeden. Mają się wszyscy zorganizować w jedną *Izbę Muzyczną*. Zdania są podzielone. T. zw. zawodowcy chcą, kompozytorzy są temu przeciwni. Organizacja — dobra rzecz, w dzisiejszych warunkach życia społecznego nawet konieczna. Większą siłę przedstawia 10.000 wspólnie zrzeszonych muzyków, niż sto grupek po 100 członków. Można podnieść godność i poziom stanu muzycznego, wywierać silniejszą presję, donośniej wypowiadać swą opinję. Sprawa jest jednak niezmiernie trudna. Przymus organizacyjny nie łatwo będzie w czyn wprowadzić w kraju, gdzie warstwa muzyczna jest niezmiernie cienka i słaba, skupiona silniej w kilku miastach zaledwie. Nie wiadomo czy ten wysiłek bardzo wielki przyniesie równie wielki pożytek. Nikt, nawet najzagorzalszy zwolennik Izby, nie jest w 100 procentach o tem przekonany. Tysiące wątpliwości; np. kto jest muzykiem, a kto tylko dyletantem?

Tak czy owak Izba Muzyczna pozostanie li tylko organizacją zawodową. Czy może ona zaradzić wszystkim naszkicowanym tu bolączkom życia muzycznego, czy może przerzucić most do społeczeństwa, zadzierzgnąć więzy współpracy? Napewno nie. Może tylko złączyć muzyków.

Musi więc zabrzmieć hasło, które poruszy wszystkich. Pieśń, muzyka — to siła. W takt muzyki maszerują żołnierze, z pieśnią na ustach zwyciężają lub umierają. Bez muzyki, bez pieśni—naród jest niemy. Muzyka jest niezbędnie potrzebna do życia, wzruszenia muzyczne są najpiękniejsze, najgłębiej w dusze ludzkie zapadające, najwznioślejsze. Siła muzyki Chopina tylko siłą wieszczów poezji mierzone być może.

Muzyka musi być przyzwoicie uczona w szkołach i to jako przedmiot pierwszoplanowy. Propagować trzeba nietylko mecze lekkoatletyczne, rekordy i sporty. Trzeba wciąż mówić społeczeństwu, że muzyka jest i zawsze mu będzie potrzebna, że w Polsce ma i musi zająć takie a nie inne stanowisko, że *miasta mają oddać pewien procent swych wpływów na cele sztuki muzycznej,* bo taka jest polska racja kulturalna, że obowiązkiem każdego obywatela

jest popieranie, słuchanie żywej, dobrej muzyki. Muszą istnieć perjodyczne *święta muzyczne*, w których uczestniczyć będą wszyscy ci co stoją na czele społeczeństwa, rząd, władze, by świecić mu przykładem.

Niech tylko padnie słowo, zabrzmi hasło: *wszyscy frontem do muzyki,* niech się rozpocznie planowa, z wielkim oddechem wytyczona akcja — muzyka ożyje. Sygnał ten musi być tylko silny, *najsilniejszy* i trwały — *wieczny.*

Czekamy wszyscy na ten sygnał, a oczy i uszy zwracamy do gmachu, który dotąd milczy, a tak pięknie i dumnie stoi przy... Alei Szucha.

TEODOR ZALEWSKI

PROBLEM ORGANIZACJI ZAWODU MUZYCZNEGO

Dyskusja podjęta w kołach muzycznych nad projektem utworzenia w Polsce izb muzycznych postawiła na porządku dziennym problem organizacji zawodu muzycznego. Narazie, zdaje się, nieliczna tylko grupa muzyków uświadamia sobie wagę i aktualność problemu, natomiast dla znacznej większości muzyków problem ten jest niezrozumiały lub wogóle nie istnieje. Dość rozpowszechniony też jest pogląd, że jakakolwiek reglamentacja zawodu muzycznego jest szkodliwa, albowiem sztuka nie znosi przymusu i skrępowania.

Mimo wszystko omawiany problem istnieje i domaga się rozwiązania; warto więc poświęcić mu nieco uwagi.

Muzycy, jak i artyści innych działów sztuki, stanowią—zawód wolny. Lecz, w przeciwieństwie do innych zorganizowanych już zawodów wolnych (lekarzy, adwokatów, inżynierów i t. p.), ta wolność jest synonimem anarchji: granice zawodu są nieuchwytne i każdy może uprawiać zawodowo muzykę jako twórca, odtwórca, pedagog, krytyk i t. p.

Wiadomo, że dyplom wydziału prawa nie upoważnia do otwarcia kancelarji adwokackiej, jak dyplom wydziału lekarskiego—do leczenia chorych lub dyplom politechniki—do budowy domów. Każdy, kto chce uprawiać jeden z tych zawodów, winien obok cenzusu naukowego posiadać szereg innych kwalifikacyj, stwierdzających jego umiejętność zawodową.

Istnieją liczne przepisy o uprawianiu zawodu mierniczego, budowniczego, felczera, położnej i t. p. Żaden rzemieślnik—szewc,

krawiec, fryzjer, kowal, kominiarz i t. p. — nie może uruchomić warsztatu, zanim nie uzyska karty rzemieślniczej, stwierdzającej jego przygotowanie fachowe.

Zawód muzyczny otwarty jest dla każdego. Ani cenzus naukowy, ani uprzednia praktyka nie są wymagane, kwalifikacje i umiejętności zawodowe nie podlegają sprawdzeniu. Wskutek tego w każdej gałęzi zawodu muzycznego można spotkać jednostki, którym brak nawet minimalnego przygotowania fachowego. Wśród odtwórców typ muzyka bez pełnego wykształcenia stanowczo przeważa. Śpiewak, instrumentalista, organista, chórmistrz — jakże często są to rzemieślnicy lichego gatunku, analfabeci muzyczni. Nauczaniem muzyki nieraz trudnią się ci, którzy sami nie zdołali ukończyć studjów i niewiele więcej umieją od swych uczni. Wreszcie wśród krytyków, którzy przecież wpływają na sądy ogółu o muzyce i muzykach, jakże często znajdziemy osoby najmniej do tej roli powołane. Słusznie niedawno pisano, że „fotel recenzenta muzycznego jest każdemu dostępny. Wystarczy gdzieś trochę pograć na jakimś instrumencie, mieć stosunki z jakąś redakcją, by odrazu móc wydawać sądy o bycie i niebycie artystów, a nawet twórców“ [1]).

Wskutek tego krzewią się w zawodzie muzycznym dyletantyzm i nieuctwo i obniżają coraz bardziej jego poziom. O ile dyletantyzm wśród miłośników muzyki jest zjawiskiem dodatniem, o tyle na gruncie *zawodowym* przynosi nieobliczalne szkody i winien być stanowczo usunięty.

Naprawa istniejącego stanu rzeczy przerasta siły i możności istniejących związków i stowarzyszeń muzycznych. Jedynym środkiem uzdrowienia stosunków jest *ustawowe* uregulowanie i zorganizowanie zawodu muzycznego. Państwo nie może tolerować nieładu i anarchji w tej dziedzinie: dezorganizacja zawodu muzycznego hamuje rozwój sztuki muzycznej, utrudnia prace nad podniesieniem naszej kultury muzycznej, obniża powagę muzyki — sztuki o szczególnych wartościach społecznych, wreszcie najniesłuszniej degraduje społecznie samych muzyków. Dlatego uporządkowanie zawodu muzycznego leży w ogólnym interesie publicznym i winno być dokonane drogą wydania powszechnie obowiązujących przepisów publiczno-prawnych.

---

[1]) Dr. Z. Lissa. Dylematy krytyki muzycznej w Polsce. „Muzyka Polska" 1934 r., str. 135.

Przepisy te, regulując sprawy zawodu muzycznego, muszą przedewszystkiem rozstrzygnąć trzy podstawowe zagadnienia, a mianowicie: określić, co jest zawodowem uprawianiem muzyki, ustalić jakie kwalifikacje winien posiadać muzyk zawodowy i wreszcie dać podstawy organizacyjne zawodowi muzycznemu.

Rozpatrzmy po kolei te zagadnienia.

Sprecyzowanie pojęcia zawodu muzycznego wymaga wykreślenia granicy między uprawianiem muzyki z amatorstwa, a uprawianiem—zawodowem. Zawodowiec jest specjalistą w pewnej dziedzinie i wyzyskuje swoją umiejętność fachową w celach zarobkowych. Ten *cel zarobkowy* jest zasadniczem kryterjum przy odróżnianiu zawodowca od amatora: ostatni bowiem uprawia muzykę nie w celach zarobkowych, lecz dla zaspokojenia własnej duchowej potrzeby, szukając w muzyce osobistych przeżyć estetycznych.

Zasadniczem, ale — nie jedynem. Nierzadko można spotkać muzyka, którego działalność niewątpliwie nabiera cech zawodowych, mimo że wzgląd zarobkowy nie odgrywa w niej istotnej roli. Są dyletanci, którzy chętnie dopłacaliby za możność publicznych występów na estradzie, w radjo etc., znajdą się pseudokompozytorzy, którzy będą finansować wykonanie swych utworów i t. d. Wszyscy oni nie szukają zysków w swej działalności muzycznej, nie chcą zarabiać muzyką, a jednak uważają siebie za zawodowców i niewątpliwie wkraczają na teren zawodowego uprawiania muzyki. Z tego względu należy przyjąć, że o zawodowem uprawianiu muzyki decyduje nietylko cel zarobkowy, ale i *forma uprawiania.* Dopóki człowiek uprawia muzykę dla siebie i swego najbliższego otoczenia — jest amatorem, choćby posiadał dyplom konserwatorjum. Lecz z chwilą gdy zaczyna publicznie ujawniać swe umiejętności muzyczne, zaspakajać pewne potrzeby społeczne w zakresie artystycznym — staje obok zawodowca zarobkującego i musi podlegać tym samym rygorom, co i ten ostatni.

Opierając się na tych wstępnych uwagach możemy przyjąć, że wykonywaniem zawodu muzycznego będzie wszelkiego rodzaju działalność muzyczna stale uprawiana przez wykwalifikowanego muzyka w celach zarobkowych oraz takaż działalność, choćby uprawiana sporadycznie lub nie w celach zarobkowych, jeżeli jest połączona z publicznem ujawnianiem umiejętności w zakresie sztuki i wiedzy muzycznej.

W określeniu tym mowa o uprawianiu wszelkiego rodzaju działalności muzycznej. Wychodzę z podstawowego założenia, że zawód muzyczny obejmuje wszelkie rodzaje pracy muzycznej, a więc

zarówno pracę twórcy, jak i odtwórcy, pedagoga, teoretyka, krytyka, organisty, chórmistrza i t. p. Wydaje mi się, że ustawa o organizacji zawodu nie spełniłaby swego zadania, gdyby dotyczyła tylko niektórych rodzajów działalności muzycznej. Należy dążyć do uregulowania zawodu muzycznego w jego całokształcie t. j. z uwzględnieniem wszelkich typów pracy muzycznej. Oczywiście specjalne właściwości poszczególnych typów tej pracy muszą być wzięte pod uwagę.

Drugie zasadnicze zagadnienie dotyczy kwalifikacyj muzyka zawodowego. W innych zawodach prawo uprawiania zawodu jest uzależnione od wykazania swej umiejętności zawodowej, dowodem zaś tej umiejętności jest przedewszystkiem cenzus naukowy, a następnie pewien staż praktyczny. Ma to na celu dopuszczenie do zawodu tylko jednostek dobrze wykształconych i przygotowanych do samodzielnej pracy.

Sądzę, że i muzyk w podobny sposób winien wykazać swe przygotowanie do zawodu. Niestety, muzycy naogół nie doceniają znaczenia wykształcenia. Dość często można słyszeć zdanie, że w dziedzinie sztuki, a więc i muzyki, gruntowne wykształcenie, ukończenie szkoły muzycznej i t. p. nie odgrywają istotnej roli, o wszystkiem bowiem decyduje wyłącznie talent; i tu odrazu przytacza się, że przecież ani Chopin, ani Moniuszko nie kończyli konserwatorjów i nie posiadali żadnych dyplomów, a mimo to są czołowymi przedstawicielami muzyki polskiej.

Argumentacja taka polega na nieporozumieniu.

Po pierwsze: nie wydaje się przepisów dla jednostek, ani dla zjawisk wyjątkowych. Przepisy regulują przeciętne stosunki w pewnej dziedzinie, ustalają ogólne zasady, od których dopuszczalne są wyjątki w wypadkach, wykraczających poza ramy stosunków przeciętnych. Dlatego przepisy o kwalifikacjach i wykształceniu muzyka nie są niebezpieczne dla wielkich talentów i genjuszów, natomiast ochronią zawód przed zalewem niedouczonych dyletantów i miernot o wielkich pretensjach, a o to właśnie chodzi.

Po drugie: połączenie talentu z gruntownem wyszkoleniem fachowem daje dopiero pełnowartościowego muzyka. Mylny jest pogląd, jakoby talent tylko decyduje o wartości muzyka: przeciwnie, talent musi znaleźć mocne oparcie w wiedzy muzycznej, w przygotowaniu teoretycznem i praktycznem, w dobrem opanowaniu t. zw. „rzemiosła". Jeżeli nie posiada tego fundamentu—łatwo się załamie lub nie rozwinie i zawiedzie pokładane w nim nadzieje.

Dlatego o umiejętności zawodowej muzyka winien decydować nie tylko talent, lecz i stopień jego *wykształcenia muzycznego*.

Z tych wszystkich względów cenzus naukowy winien być w zasadzie warunkiem dopuszczenia do zawodu muzycznego. W naszych stosunkach warunek ten nastręcza pewne trudności, gdyż nasze szkolnictwo muzyczne nie posiada jeszcze ani ustalonego ustroju, ani też jednolitych programów nauczania. Jednak te rzeczy są w toku opracowywania i niebawem będą uregulowane, można więc już obecnie przyjąć, że świadectwo ukończenia uczelni muzycznej będzie podstawowym dowodem kwalifikacyj muzyka zawodowego.

W okresie przejściowym kwalifikacje mogą być sprawdzane drogą egzaminów kwalifikacyjnych z uwzględnieniem przedewszystkiem tej dziedziny, w której muzyk zamierza pracować. Wreszcie w wyjątkowych wypadkach sprawdzianem kwalifikacyj muzyka będzie jego dotychczasowa samodzielna praca, o ile w dostatecznym stopniu świadczy o umiejętnościach i fachowem przygotowaniu muzyka.

Nie sposób w tym krótkim szkicu zajmować się wyliczaniem kwalifikacyj, które winno się wymagać od muzyka zawodowego: istnieje szereg specjalności i każda z nich musi być odmiennie i indywidualnie traktowana. Należy jednak pamiętać, że organizowanie zawodu muzycznego ma na celu przedewszystkiem podniesienie poziomu fachowego muzyków i niedopuszczenie do zawodu jednostek słabo do niego przygotowanych. Dlatego kwestja kwalifikacyj zawodowych i sposobu ich udowodnienia ma podstawowe znaczenie i winna być rozwiązana z wyraźnem dążeniem do zaostrzenia wymogów stawianych muzykowi zawodowemu.

Rozpatrzone kwestje są warunkiem osiągnięcia celu głównego—ujęcia zawodu muzycznego w ramy organizacyjne i zespolenia wszystkich muzyków w instytucji korporacyjnej, będącej przedstawicielką i rzecznikiem interesów zawodu. Opierając się na analogji z innemi wolnemi zawodami, zgóry już nadaje się tej instytucji nazwę izby muzycznej.

Sugestywny wpływ wzorów obcych sprawia, że niektórzy chcieliby widzieć w izbie muzycznej centralną instytucję, kierującą życiem muzycznem i obarczoną misją szerzenia kultury muzycznej w Polsce. Tak między innemi ujmuje zadania izby Związek Zawodowy Muzyków, który w swoim projekcie nadaje izbie bardzo szerokie kompetencje i przekazuje jej „skoordynowanie wszelkich poczynań, zmierzających do większego rozwoju sztuki muzycznej w Polsce“.

Punkt wyjścia przyjęty w tym artykule, zdaje się, wyraźnie wskazuje, jaka w rzeczywistości powinna być rola izby muzycznej w Polsce i czego po niej chcemy się spodziewać. Skoro występujemy z hasłem *organizacji* zawodu muzycznego, to izbie przypadnie w udziale właśnie dokonanie tej pracy; musi ona skupić swoją uwagę przedewszystkiem na sprawach związanych z wykonaniem zawodu muzycznego. Nie może być instytucją muzyczną o celach artystycznych, kulturalnych i t. p., lecz ma kontrolować pracę zawodową muzyków, ich kwalifikacje, poziom etyczny i fachowy etc. oraz być wyrazicielką ich interesów i postulatów. Krótko mówiąc, ma ona być jedną z izb wolnych zawodów przewidzianych w art. 76 obowiązującej ustawy konstytucyjnej z dnia 23 kwietnia 1935 r.

Do główniejszych więc zadań izby należałoby:

1) przedstawicielstwo zawodu muzycznego, obrona jego interesów i piecza nad stanem materjalnym muzyków;

2) udzielanie uprawnień do uprawiania zawodu muzycznego, czuwanie nad poziomem fachowym i etycznym muzyków oraz kontrola ich działalności zawodowej;

3) sądownictwo dyscyplinarne i polubowne;

4) współdziałanie z władzami rządowemi i samorządowemi w zakresie sztuki muzycznej i zgłaszanie w tym przedmiocie wniosków, opinji, projektów etc.;

5) popieranie ruchu muzycznego w porozumieniu z istniejącemi instytucjami i organizacjami muzycznemi.

Rzecz jasna, że z chwilą powstania izby muzycznej będzie obowiązywać przymus należenia do niej wszystkich trudniących się zawodowo muzyką. Kandydat do zawodu muzycznego obowiązany będzie złożyć izbie dowody swego przygotowania fachowego i na tej podstawie uzyskać członkostwo izby: dopiero wtedy nabywa prawo do samodzielnej pracy w zawodzie muzycznym. Z drugiej strony instytucje i osoby, korzystające z pracy muzyków, będą mogły zatrudniać wyłącznie członków izby pod rygorem odpowiednich sankcyj administracyjno-prawnych.

Pozostaje do rozpatrzenia kwestja *ustroju* izby muzycznej. Są tu możliwe dwa rozwiązania: albo tworzyć szeroko rozbudowany samorząd zawodowy i opierać ustrój izby na przedstawicielstwie ogółu jej członków, albo też traktować izbę jako rodzaj przymusowej organizacji muzyków z dość silnie zaznaczoną ingerencją państwowych władz nadzorczych.

Pierwsze rozwiązanie daje projekt Związku Zawodowego Muzyków: proponuje on utworzenie kilku terytorjalnych izb okręgowych z władzami obieranemi przez wszystkich członków izb, podzielonych na sekcje według specjalności. Ponadto przewiduje Izbę Naczelną, złożoną z delegatów izb okręgowych ($^3/_5$ składu) i radców mianowanych przez Ministra W. R. i O. P. ($^2/_5$ składu). Izba Naczelna ma tylko zwierzchni nadzór nad autonomicznemi izbami okręgowemi. W ten sposób ustrój izb oparty jest na zasadzie pełnego samorządu.

Zdaniem mojem, poważne względy przemawiają przeciwko nadawaniu muzykom pełnego samorządu zawodowego. Muzycy nie mają żadnej tradycji korporacyjnej, ani wyraźnej świadomości wspólnych interesów zawodowych; przeciwnie, zapatrzenie się we własną indywidualność, daleko posunięty egocentryzm—nie pozwala większości muzyków ogarnąć zadań i obowiązków zawodu jako całości. Wielka rozpiętość wartości i talentów pojedyńczych muzyków, podział na różne specjalności, wzajemne odseparowanie się poszczególnych grup specjalistów, nieraz rywalizacja tych grup i t. p. sprawiają, że w zawodzie przeważają siły i ruchy odśrodkowe, które usiłują zaprzeczyć jedności zawodu i podzielić go na szereg odrębnych gałęzi. Kompozytor, krytyk, pedagog, odtwórca etc. raczej są skłonni podkreślać swoją odrębność i niezależność, niż dostrzegać wspólność łączących ich obowiązków zawodowych. To też w wielu wypadkach porozumienie między nimi i znalezienie wspólnego języka napotka na nieprzezwyciężone trudności.

Izbę muzyczną oczekuje trudna i odpowiedzialna praca zespolenia tej bardzo różnorodnej i niejednolitej masy muzyków. Praca ta nieraz zmusi izbę do posunięć niepopularnych lub cięć bolesnych. Dlatego izba musi posiadać zdecydowaną wolę w realizacji swych zadań i wyraźną, konsekwentną metodę działania: to da jej autorytet i siłę. Gdyby opierała się na systemie przedstawicielskim, gdyby skład jej organów zależał od zmiennych nastrojów ogółu mało uświadomionych wyborców, — należałoby obawiać się, że nie spełni oczekiwań do niej przywiązanych i wogóle zaprzepaści samą ideę organizacji zawodu muzycznego. Z tego względu wydaje się, że przedwczesnem byłoby nadawanie zawodowi muzycznemu pełnego samorządu.

Wyłuszczone motywy, zdaniem mojem, przemawiają przeciwko zasadom ustroju izb, podanym w projekcie Związku Zawodowego Muzyków. Przytaczam niżej szkic ustroju opartego na odmiennych zasadach, traktując go jako materjał dyskusyjny przy osta-

tecznem opracowaniu formy przedstawicielstwa zawodu muzycznego.

Muzycy zamieszkali na obszarze całego Państwa tworzą Izbę Muzyczną z siedzibą w Warszawie. W każdem mieście wojewódzkiem Izba posiada delegatury, które są jej organami wykonawczemi i pośredniczą między Izbą a jej członkami zamieszkałymi na obszarze województwa.

Izba dzieli się na 6 Wydziałów: 1) kompozytorów, 2) teoretyków i pisarzy muzycznych, 3) dyrygentów i kierowników zespołów, 4) odtwórców (instrumentalistów i śpiewaków), 5) pedagogów i 6) muzyki kościelnej. Każdy muzyk zawodowo pracujący musi być zaliczony do jednej z tych grup. Przy nadawaniu członkostwa Izba określa równocześnie specjalność muzyka; jeżeli więc pracuje on w kilku dziedzinach, np. jest kompozytorem i krytykiem, instrumentalistą i pedagogiem etc. — winien figurować na liście każdego z tych Wydziałów.

Na czele Izby stoi *Prezes Izby*, mianowany przez Ministra W. R. i O. P. Prezes sprawuje zwierzchni nadzór nad całą działalnością Izby, przewodniczy Radzie Izby, czuwa nad wykonaniem jej uchwał, ma prawo zawieszania uchwał sprzecznych z przepisami prawnemi lub zadaniami Izby, może brać udział w posiedzeniach Dyrekcji Izby z głosem doradczym, wreszcie jest reprezentantem Izby nazewnątrz.

Rada Izby składa się z delegatów wojewódzkich, wybranych drzez ogół muzyków zamieszkałych w obrębie województwa na podstawie specjalnej ordynacji wyborczej oraz delegatów instytucyj muzycznych, mianowanych przez Ministra W. R. i O. P. Rada jest organem uchwalającym i kontrolującym, rozporządza majątkiem Izby, ustala wysokość świadczeń członków na rzecz Izby, uchwala budżet, zatwierdza zamknięcia rachunkowe i sprawozdania Zarządu Izby, uchwala regulaminy Izby, sądów dyscyplinarnych oraz innych instytucyj utworzonych przy Izbie, wreszcie uchwala wnioski w sprawach zawodowych.

Radę zwołuje Prezes Izby przynajmniej raz do roku. Ponadto Prezes obowiązany jest zwołać Radę bądź na żądanie Ministra W. R. i O. P., bądź też na żądanie przynajmniej $^1/_3$ członków Rady.

Rada wybiera ze swego grona *Komitet Wykonawczy*, który zbiera się pod przewodnictwem Prezesa Izby przynajmniej raz na kwartał, jest jego organem doradczym i opinjodawczym, a ponadto

decyduje w sprawach przekazanych jego kompetencji przed plenum Rady.

Wreszcie Rada wybiera spośród wszystkich członków Izby: a) Komisję Rewizyjną, powołaną do kontroli działalności finansowej i gospodarczej Izby, b) Sądy Dyscyplinarne przy delegaturach wojewódzkich, c) Sąd Dyscyplinarny II instancji przy Izbie, i d) stały Sąd Polubowny przy Izbie.

Dyrekcja Izby składa się z Dyrektora Izby, mianowanego przez Ministra W. R. i O. P., oraz kierowników Wydziałów, mianowanych przez Prezesa Izby na wniosek Dyrektora spośród muzyków odpowiedniej specjalności. Zarząd Izby jest organem wykonawczym i administracyjnym Izby, rozstrzyga wnioski w sprawie wpisu na listę członków Izby, sprawuje nadzór nad działalnością zawodową muzyków i zarządza majątkiem Izby. Dyrektor Izby jest równocześnie zwierzchnikiem i kierownikiem Biura Izby.

Przedstawiony szkic ustroju Izby opiera się z jednej strony na czynniku przedstawicielskim (Rada), z drugiej zaś — na niezależnym organie wykonawczym pochodzącym z nominacji (Dyrekcja). Łącznikiem między temi organami jest Prezes Izby, który przewodniczy Radzie oraz ma wgląd w prace Dyrekcji, a jednocześnie jest reprezentantem i władzą nadzorczą całej Izby. Wydaje się, że taka organizacja w obecnej chwili daje największe gwarancje sprężystej działalności Izby oraz szybkiego zorganizowania zawodu.

Kończąc te uwagi, nie sądzę, by wyczerpały one całość zagadnienia, ani dały jedynie trafne rozwiązania. Zagadnienie jest nowe i niełatwe, wymaga wszechstronnego rozważenia i głębszego przemyślenia. To też zdaję sobie sprawę, że możliwe są inne poglądy na poruszoną sprawę i inne jej rozwiązania. Uważałbym moje zadanie za spełnione, gdyby uwagi te wywołały szerszą dyskusję wśród muzyków, która doprowadziłaby do uporządkowania i konkretnego uregulowania ich życia zawodowego.

Redakcja „Muz. P.“ ma zamiar umieszczać w swojem piśmie m. in. artykuły, poświęcone zagadnieniom organizacji i rozwoju muzyki w innych krajach. Po ukazaniu się w IV zesz. „M. P.“ artykułu p. M. Neuteicha p. t. Muzyka w Z. S. S. R., obecnie umieszczamy, specjalnie napisany dla naszego pisma artykuł p. O. Grafa — o współczesnej muzyce niemieckiej. Artykuł ten, jak i inne z tej serji, nie jest wyrazem poglądów redakcji „M. P.“ Umieszczamy go w charakterze informacyjno-dyskusyjnym.

Redakcja „M. P.“

OTTO GRAF, Schöningen, Niemcy.

I.

ORGANIZACJA ŻYCIA MUZYCZNEGO W NIEMCZECH

Państwowa Izba Muzyczna (Reichsmusikkammer) została utworzona dn. 15 listopada 1933 r. na założeniach i zasadach prawnych Izby do Spraw Kultury (Reichskulturkammer). Powstanie jej było pierwotnie jedynie próbą zorganizowania wszystkich osób, które działalnością swą związane są w jakikolwiekbądź sposób z muzyką. Z biegiem czasu instytucja ta przekształciła się w dawniej już zamierzoną organizację, reprezentującą interesy zawodowe świata muzycznego i kierującą jego polityką społeczną i gospodarczą, wreszcie stała się jednym z organów zbiorowej kultury narodowej, wychowujących niemieckie społeczeństwo. Do poprzednich zadań organizacji doszło nowe zadanie—kierowanie polityką muzyczno-kulturalną, które stało się głównym celem organizacji. To połączenie dążności kulturalnych z polityką społeczną i ekonomiczną jest osobliwością RMK i stanowi jej rys charakterystyczny.

Kultura nie daje się organizować. Jest ona wykładnikiem twórczych sił narodu. Cele można wyznaczać, zadania wskazywać i zakreślać, ale jedynie genjusz jednostek toruje nowe drogi kultury. Działalność RMK, plan której został nakreślony już w kilka

miesięcy po ujęciu władzy w ręce partji narodowo-socjalistycznej wykazała, że nowe państwo niemieckie nie wzięło na siebie zadania tworzenia nowej kultury muzycznej, lecz jedynie starania jego poszły w kierunku dostarczania środków i sprzyjających warunków do jej kształtowania i rozwoju. Wychodząc z tego założenia partja N. S. ograniczyła charakter RMK do cech ścisłej organizacji, nie narzucając jej obowiązku tworzenia nowej kultury muzycznej, lecz jedynie wyznaczyła jej kierunek ideowy, w dalszym ciągu dbając o zachowanie go, realizowanie jego postulatów oraz określanie warunków działalności wszystkich współtwórców i propagatorów muzyki. Zasadnicze stanowisko N. S. w tej sprawie najlepiej wyjaśniają słowa Goebbelsa, stanowiące wyjątek z inauguracyjnego przemówienia w RMK.

„Narodowo socjalistyczne państwo musi stanąć na zasadniczem stanowisku, że sztuka jest niezależna i że braku intuicji nie można żadną miarą zastąpić organizacją. Sztuka może się rozwijać i kwitnąć jedynie w warunkach jaknajdalej posuniętej wolności, ale jednocześnie powinna wiązać się ściśle z ogólnemi prawami życia narodowego. Sztuka i kultura powstają z ducha narodu i wyrastają na jego gruncie i dlatego muszą się ściśle łączyć z obyczajowemi, społecznemi i narodowemi ideami państwa. W tych granicach dopiero należy im stworzyć warunki wolnego rozwoju. Mylnem jest mniemanie jakoby zadaniem RMK było produkowanie sztuki. Tego zadania RMK nie może, nie będzie i nie powinna brać na siebie. Zadaniem RMK jest zrzeszenie ludzi, tworzących kulturę muzyczną, ich ugrupowanie i podział organizacyjny, usuwanie przeszkód, powstających na drodze ich współpracy przez rozstrzyganie sporów oraz czuwanie nad obecnem i przyszłem dobrem kulturalnem narodu niemieckiego“.

Ten sam punkt widzenia daje się stwierdzić w programowem przemówieniu prezydenta RMK prof. dr. Ryszarda Straussa:

„RMK została przedewszystkiem oparta na zasadzie jedności zawodowej niemieckich muzyków. Zewnętrznym celem RMK jest zrzeszenie wszystkich przedstawicieli świata muzycznego Niemiec za pośrednictwem instytucji centralnej, której zadaniem byłoby służenie im pomocą i obroną i która gwarantowałaby im stanowisko prawnie równorzędne z innemi ugrupowaniami zawodowemi. Głębszem uzasadnieniem powstania

RMK jest jej wewnętrzna treść, wyrażająca się bezinteresowną pracą każdej jednostki dla wspólnego celu. W tem właśnie tkwi głęboki sens, jaki Narodowy Socjalizm nadał idei związków zawodowych, stwarzając RKK (Izbę do Spraw Kultury), będącą wespół ze wszystkiemi jej podległemi Izbami wzorem tego rodzaju organizacji".

Idea RKK jest pierwszym wysiłkiem w kierunku podporządkowania różnorodnych indywidualnych dążeń jednej wspólnej woli.

Myśl zorganizowania przedstawicieli świata muzycznego kiełkowała już oddawna w dążeniach różnych kierunków, powstanie więc RMK nie jest owocem inicjatywy narzuconej zgóry. Już w 70-tych latach ubiegłego stulecia powstał „Ogólny Związek Muzyków", oparty na zbliżonych zasadach, oraz założony w 1909 r. „Związek Orkiestr", którego zadania zdążały w tym samym kierunku. Organizacjom tym, niestety, brakowało wspólnej, potężnej woli, zdolnej skupić i zjednoczyć wszystkie poszczególne dążenia i tą drogą stworzyć sprzyjające warunki dla rozwiązania najbardziej palących zagadnień.

Paragraf 3-ci pierwszego rozporządzenia wykonawczego RKK głosi.

„Zadaniem RKK jest odpowiedzialne wobec narodu i państwa współdziałanie wszystkich podległych jej gałęzi działalności, pod kierunkiem ministra oświaty i propagandy nad rozwojem i szerzeniem niemieckiej kultury, regulowanie spraw społecznych i gospodarczych w zakresie tej działalności, czuwanie nad zachowaniem równowagi w dążeniach poszczególnych działów i ugrupowań Izby".

Wielostronność zadań i obowiązków wchodzących w zakres działalności RKK warunkuje samodzielność poszczególnych Izb, które zobowiązane są jednak do jednolitego kierunku w zarządzaniu podległemi im działami.

Na czele RMK stoi prezydent, zastępca prezydenta oraz kierownik handlowy. Obok nich Rada Prezydjalna i Rada Zarządu stanowią organy łączące poszczególne Izby i do nich należące Związki i organizacje.

RMK dzieli się na 7 Związków (Verbände). [1])

---

[1]) Przytoczone liczby opierają się na danych statystycznych z lipca 1934 r.

1. Związek Zawodowy Niemieckich Kompozytorów.
2. Państwowy Związek Muzyków (ilość członków 72.500).
   a) członkowie orkiestr,
   b) członkowie zespołów,
   c) muzycy — pedagodzy,
   d) kapelmistrzowie i soliści,
   e) muzycy kościoła ewangielickiego,
   f) muzycy kościoła katolickiego.
3. Państwowy Związek Przedsiębiorców Koncertowych.

I Muzyka poważna

a) Spółdzielnia robotnicza dla organizowania koncertów.
b) Ogólne Niemieckie zrzeszenie muzyczne.

(Do tej ostatniej grupy należy 700 korporacyj, poszczególne prowincje, 100 gmin. Państwowe Towarzystwo Radjowe, 100 spółek handlowych, 100 miejscowości kuracyjnych i 10 teatrów).

II Muzyka rozrywkowa

(Grupa ta obejmuje przeszło 70.000 przedsiębiorców koncertowych)

III Pośrednictwo w organizowaniu koncertów i prelekcyj

(Członkami tej grupy jest około 300 agentów koncertowych i sekretarzy artystów).

4. Państwowy Związek dla szerzenia muzyki chórowej i ludowej. Do związku tego należą: Związek Niemieckich Śpiewaków, Państwowy Związek Chórów Mieszanych. Ilość członków około 1 miljona [1]).

5. Niemiecki Związek Wydawców Muzycznych.
6. Państwowy Związek Handlujących Muzykaljami.
7. Związek Przemysłowców Muzycznych.

(Ta ostatnia grupa, obejmująca również producentów i kupców płyt gramofonowych ostatnio została przełączona do Zrzeszenia Robotniczego, za pośrednictwem którego podlega RMK).

---

[1]) Widać z tego, że RMK obejmuje również dyletantów i amatorów. Wychodzi ona z założenia, że wszelkie zrzeszenia muzyczne muszą być przez Izbę kierowane i ewentualnie obarczane obowiązkami.

Administracja RMK dzieli się na 6 urzędów.

1) Informacyjny
2) Prasowy
3) Prawny
4) Gospodarczy
5) Skarbowy
6) Kultury

Jako odrębne zagadnienia, wchodzące w zakres kompetencji RMK nasuwają się pozatem: zagadnienie nauczania muzyki, terminowania orkiestrantów, sprawy ubezpieczeniowe, pośrednictwa pracy, radjowe, zagadnienie muzyki domowej, występów gości zagranicznych i t. d, oraz „Stosunek do władz państwowych, partji i innych organizacyj".

Zasadniczo RMK podlega tylko jednemu Ministerstwu Oświaty Narodowej i Propagandy (Reichspropagandaministerium), pozostającem pod kierunkiem ministra dr. Goebbelsa, w poszczególnych wypadkach Ministerstwu Spraw Wewnętrznych (Reichsinnenministerium) i Ministerstwa Pracy (Reichsarbeitsministerium)

RMK. dzieli się na grupy prowincjonalne (Landesumusikerschaften), które podlegają jej w zakresie wszystkich wyżej wyszczególnionych działań, zasięgają jej rady we wszystkich sprawach gospodarczych, prawnych: kulturalnych, jednocześnie zasilając ją ze swej strony inicjatywą, spostrzeżeniami i wnioskami, zdobytemi drogą doświadczenia przez bezpośredni kontakt z życiem muzycznem. W ten sposób stanowią one przewód, przez który do „organizacji" stale napływa prąd pulsującego życia.

Stosunek RMK do NSDAP (Narodowa Socjalistyczna Niemiecka Partja Pracy) ukształtował się w ten sposób, że kierownicy grup prowincjonalnych i lokalnych pracują ręka w rękę z posterunkami kulturalnemi partji, a niejednokrotnie funkcje i stanowiska obydwóch organizacyj łączą się w rękach tych samych osobistości.

Co do stosunku partji NS do sceny niemieckiej, do NS Związku nauczycielstwa i do t. zw. „Frontu Pracy" z jego odłamem „Kraft durch Freude", należy zaznaczyć, że zawsze podkreśla ona i podtrzymuje tendencje RMK, starając się je wcielać we wszystkich dziedzinach narodowego życia.

Jasnem jest, że cała wyżej zarysowana organizacja posiada właściwy sens tak dla jej członków jak i dla całego społeczeństwa wówczas, gdy w działalności swej wznosi się ponad czysto automatyczne organizowanie życia muzycznego, a staje się żywym organizmem, odzwierciadlającym społeczne i kulturalne ideje na-

rodowego socjalizmu na terenie muzyki. Jedynie tą drogą charakter organizacji nabiera cech wewnętrznie i organicznie scalonego zrzeszenia.

Nie można zaprzeczeć, że przy tego rodzaju organizacji zachodzi niebezpieczeństwo biurokratyzmu. Niebezpieczeństwu temu zapobiega odpowiednie ujęcie zasad kierownictwa i pewna odpowiedzialność jednostek. Dlatego w pracy organizacji rozstrzygająca jest nie ilość, ale jakość członków. RMK nie jest więc celem samym w sobie, lecz gruntem, na którym poszczególne jednostki tworzą i współpracują, złączone wspólną ideą i dlatego ten tylko może się utrzymać na swojem stanowisku, kto wytęża w pracy wszystkie siły.

Od RMK można więc oczekiwać i żądać ochrony jej członków w każdej dziedzinie życia, popierania sił twórczych, szerzenia kultury muzycznej i zwalczania elementów dla kultury szkodliwych.

Każdy z wyżej wymienionych związków pozostaje w ścisłej łączności z temi zadaniami. Dla bliższego zorjentowania się w problemach, przed któremi stoi dziś RMK. przyjrzyjmy się zadaniom i działalności poszczególnych związków.

Związek Zawodowy Kompozytorów.

Dotychczasowe niekorzystne położenie kompozytorów pod względem stosunków prawnych, ekonomicznych zostało znacznie polepszone przez wprowadzenie nowych praw, szczególniej zaś przez odpowiednie ujęcie zagadnienia prawa autorskiego. (Przypominam tu również o nowem prawie dotyczącem tantjem i t. d.).

Wielkie znaczenie ma stosunek tego związku do sztuki i muzyki ludowej (będzie o tem mowa w II. cz. nin. artykułu).

Państwowy Związek Muzyków.

Do związku tego należy po większej części utrzymywanie łączności muzyki z kulturą narodową i stąd rozpoczyna się współdziałanie z narodem.

Drugim, najbardziej obecnie palącem problemem, wobec którego stoi Związek jest polityka społeczna i rozwiązanie sprawy dostarczania pracy muzykom zawodowym. Rozstrzygające wyjaśnienia w tym względzie dają nowe prawa, dotyczące taryf i sposobów dostarczania pracy. Jak i we wszystkich dziedzinach życia gospodarczego, dostarczanie pracy muzykom bezrobotnym i tu stanowi ośrodek wszelkich wysiłków i zainteresowań. Jednym z pierwszych kroków zdążających w kierunku zwalczania bezrobocia jest wpro-

wadzenie t. zw. kart licencyjnych. Każdy pracownik na terenie pedagogji muzycznej jest zobowiązany do uzyskania pozwolenia na nauczanie na podstawie specjalnych uzdolnień i umiejętności. W ten sposób wiele stanowisk, zajmowanych dotychczas przez osoby, nie posiadające fachowych kwalifikacyj zostało pozyskanych dla muzyków fachowych.

W dalszym ciągu, pozawierane zostały umowy z większemi miejscowościami kuracyjnemi, na podstawie których zarządy ich zobowiązane są do utrzymywania orkiestr, złożonych z zawodowych muzyków, względnie do zwiększenia ich składu do przepisowej liczby członków, wyznaczanej proporcjonalnie do potrzeb i możliwości płatniczych danej miejscowości.

Dotychczasowe trudne warunki ekonomiczne muzyków zespolonych ulegną również zmianie na lepsze, dzięki wzmożonemu zapotrzebowaniu na umundurowane orkiestry w większych organizacjach partyjnych. Wprowadzanie w Niemczech powszechnego obowiązku służby wojskowej spowodowało również zmniejszenie bezrobocia pośród zawodowych muzyków. Tworzenie orkiestr prowincjonalnych i t. zw. „kulturorchester“, podróżujących od miasta do miasta, wpływa również w dużym stopniu na zmniejszenie bezrobocia.

W celu polepszenia warunków bytowania prywatnych nauczycieli i nauczycielek muzyki prowadzone są pertraktacje z Państwowem Kierownictwem Młodzieży (Reichsjugendführung).

Tak więc różnemi, możliwemi drogami zdąża się do polepszenia położenia gospodarczego zawodowych muzyków i stworzenia warunków dla opanowania bezrobocia. Dotychczas osiągnięte wyniki stwierdzają trafność wytyczonych przez RMK. dróg.

Związek przedsiębiorców koncertowych.

Do zadań tego związku należy głównie szerzenie dobrej muzyki, zwiększenie ruchu koncertowego i przedewszystkiem wypracowanie nowej formy koncertu, gdyż istniejąca forma, przekazana nam z przeszłości przeżyła się już i straciła na aktualności.

Sprawy ekonomiczne zazębiają się o te wszystkie problemy i w tym związku. Stworzenie nowych, lepszych warunków materjalnych i praw dotyczących zatrudnienia bezrobotnych muzyków podkreślają znaczenie nadawane temu związkowi.

Szczegółowe rozpatrywanie zadań pozostałych związków byłoby zbyteczne, gdyż w wielu zakresach są one identyczne z zadaniami wyżej wymienionych związków, posiadają charakter ściśle ekono-

miczny, lub też wymagają specjalnego, gruntownego omówienia, jak np. 4-ty związek.

Zadania poszczególnych związków z punktu widzenia ekonomji, prawa i kultury zostały w niniejszym artykule przedstawione jedynie w najogólniejszych zarysach, bez wnikania w szczegóły, gdyż łączą się one zbyt ściśle z najróżnorodniejszemi problemami, związanemi z ogólnem życiem gospodarczem, prawnem i kulturalnem. Stwierdzając retrospektywnie wyniki pracy RMK. od chwili jej powstania do dnia dzisiejszego, stwierdzić musimy, ze nie są to zasługi organizacji jako takiej. Nie trudno przewidzieć, że bez przewodniej idei, jednoczącej wszystkie dotychczas rozbite siły kulturalne, a oddającej tem wielkie usługi narodowi niemieckiemu RMK. nie przetrwałaby długo. Wszystkie ostatnie wydarzenia w życiu kulturalnem i muzycznem Niemiec nie są, jak błędnie mniema zagranica, przejawami dążności do ugruntowania dyktatorskiej władzy nowego państwa we wszystkich dziedzinach życia, lecz skutkiem działania siły, impulsywnie zrodzonej przez naród niemiecki. Bez niej wszelkie organizacje byłyby krótkotrwałe i bezcelowe. Siła ta tworzy i kształtuje nowe życie. Tylko pod tym kątem widzenia należy oceniać wszystkie zjawiska zbiorowego życia nowych Niemiec. RMK. jest więc w swoim specjalnym zakresie wyrazem nowych, zbiorowych dążności kulturalnych i tylko na tej drodze może się zidentyfikować z ogólnem życiem muzycznem Niemiec.

W tym zbiorowym, ideowym wysiłku nie ma wielkiego znaczenia fakt, że czekają nas nowe fazy i etapy rozwoju, w ciągu których być może dziś zdobyte i utarte drogi naszych dążeń zmienią zasadniczy kierunek.

Nakoniec zaznaczyć należy, że nie chodzi ani o zwycięstwo osobistych przekonań, ani o popieranie poszczególnych osobistości, rozstrzygającem jest odnalezienie drogi, którąby naród mógł kroczyć naprzód ku postępowi i kulturze. Formy i organizacje są tylko środkami do celu, a wydarzenia kulturalne same dają najlepsze świadectwo sił twórczych narodu.

II.

ROZWÓJ I TENDENCJA MUZYKI NIEMIECKIEJ.

Czasy nasze określane będą przez późniejsze pokolenia jako epoka wielkich przewrotów. Wszelkie przemiany, których przebieg

widzą współcześni, są zewnętrznym wyrazem powstawania nowej duchowości, właściwej wyczuwaniu życia tych czasów; duchowość ta nie ma nic wspólnego z indywidualistycznym sposobem myślenia ubiegłego stulecia, z którego wyrósł podział na wykształconych i niewykształconych, na wyższe i niższe klasy społeczne.

Poczucie społeczności w narodzie jest kreską dzielącą dzień wczorajszy od dzisiejszego i jedynie przeżycia jednostki w społeczności dają możność zrozumienia niemieckiego życia i niemieckiej kultury. „Społeczność“ nie jest tu użyta w sensie zbiorowości, lecz raczej przynależności, zdobytej odpowiedzialną służbą dla dobra całości, podzielaniem wspólnego losu. Wszelkie dziedziny kultury doznają stąd przemiany u podstaw. Kultura jest połączeniem podanych przez tradycję duchowych i moralnych dóbr i światopoglądów przeszłości z zawsze odnawiającą się treścią czasów współczesnych. Czasy upadku kultury we wszelkich dziedzinach wywołane są przeważnie przez rozwój dobrobytu w narodzie i wzrastanie potrzeb materjalnych jednostki. Wojna światowa jest dla Niemiec linją graniczną między kulturą 19. stulecia a potrzebami kulturalnemi nowych Niemiec. Wyjałowione przez dobrobyt mieszczaństwo przeciwstawiało się przed wojną klasie robotniczej, walczącej o prawo do życia; dzisiaj jest naród zjednoczony w poczuciu wspólnej biedy. Przekazane podstawy kulturalne są kwestjonowane i rozpadają się; wytyczne natury materjalnej — bogactwo narodu, oraz podstawy ideowe—indywidualizm i uświadomienie klasowe—przestają istnieć. Na odwrót, zdajemy sobie sprawę z nieodzownych podstaw kultury — rasy i krwi — oraz faktu, że nawet największy geniusz jest niczem, jeśli nie posiada ścisłej łączności z pulsowaniem krwi w narodzie.

Dążenie do najwyższego rozwoju i wypowiedzenia się jednostki twórczej w sztuce nie jest już najżywotniejszym czynnikiem kultury; raczej rozpoznania naturalnych podstaw naszego życia i *potrzeb naszych czasów*; to znaczy: artysta, pisząc, komponując lub malując, nie ma na celu ukazania swego wewnętrznego ja, możliwie oryginalnie i oderwanie od potrzeb narodu, lecz widzi w narodzie, lub przynajmniej jednej jego warstwie swego mocodawcę, pobudzającego go do tworzenia; wglądając w konieczności swego czasu, daje impuls do rozwoju kultury.

Naturalnie muzyka, jako jeden z najistotniejszych czynników kultury, mówiąc lepiej — jako wyraz umysłowej i duchowej siły narodu, jest najmocniej dotknięta przeistoczeniem podstaw życiowych. Kultura jest tradycją, związaną z coraz to nową treścią.

Niemożliwem jest jakby oddzielić się od czasów minionych i rozpocząć zupełnie nowe życie, gdyż nieświadomie zawsze działać będą żywotne siły przeszłości. Możliwem jest natomiast przejście do porządku nad okresem załamania się kultury (w danym wypadku nad wiekiem 19; dał on nam naturalnie najwyższe wartości i dzieła, mowa tu jednak o podstawach ideowych) i szukać punktów styczności tam, gdzie czysta kultura wykwitła wyłącznie z życia ludu. Podobnie jak łuk rozpięty, rozciąga się współczesne odczucie muzyki ponad ubiegłem stuleciem do muzyki 16, 17 i 18 w.; czujemy ścisły związek ówczesnej sztuki z pragnieniami, które nas dziś poruszają.

Tak zw. stara muzyka tworzona była jako „muzyka stosowana“, to znaczy odpowiadała koniecznościom swego czasu, pisana była do praktycznego zastosowania.

Kompozycje wokalne i instrumentalne potrzebne były do uświetnienia nabożeństwa; wśród ludu tworzyły się pieśni ludowe: żołnierz śpiewał swe żołnierskie piosenki, lud brał sam czynny udział w muzyce, a kompozytorowie ówcześni dostosowywali się do tych żądań; muzyka była w najwłaściwszym sensie muzyką ludową.

Wraz z wtargnięciem humanizmu rozpoczął się już w 18. stuleciu upadek muzyki ludowej; miejsce jej zajęła sztuka muzyczna, w której kompozytor walczy o ujęcie własnego przeżycia, nie biorąc w rachubę wymogów swego czasu. Indywidualizm i oświata przyśpieszyły upadek muzyki ludowej, doprowadziły w 19-m stuleciu do sztuki, w której kompozytor żyje wyłącznie dla siebie, dla swych osobistych uczuć i tęsknot, oderwany zupełnie od społeczności, szukając nakazu twórczego we własnej piersi, nie zaś w potrzebach czasu. Muzyka artystyczna zniweczyła ostatki muzyki ludowej, a naród utraciwszy wgląd w wartości tworzonych dzieł, wydany był wszelkim wpływom z zewnątrz—rozpoczął się upadek.

Z początkiem 20. stulecia widzimy sale koncertowe, zapełnione wzbogaconą burżuazją, która, niewiele mając zrozumienia dla wielkich dzieł muzycznych, uważała za należne do dobrego tonu uczęszczanie na koncerty lub do opery. Kino wyparło stopniowo muzykę i teatr — wtargnął jazzband, a całkowity upadek kultury wydawał się być tylko kwestją czasu. W tej chwili największej nędzy następuje przewrót, w zarodku zapoczątkowany przez drobne pojedyńcze ugrupowania, dziś obejmujący cały naród; muzyka również zostaje objęta tym przewrotem. Ruch młodzieży szuka na swej drodze nowych form życiowych; powstaje ruch śpiewaczy, który próbuje wnieść do narodu muzykę ludową, przedewszystkiem

w pieśni, nawiązując styczność tam, gdzie niemiecka muzyka żyła wśród ludu nieskażona. Ruch śpiewaczy usiłuje przez muzykę, jako środek łączności, dojść do nowych form społecznych. Mówi się dziś dużo o powrocie do starej muzyki — jest to jedynie powrót do podstaw, dawniej istniejących, a więc do muzyki, króra wyrosła i tworzyła się według potrzeb narodu.

Powstrzymanie rozwoju historycznego nie jest możliwe — dzisiejsza muzyka posługiwać się będzie dzisiejszemi środkami. Istotę muzyki nie stanowi charakter dźwiękowy, lecz ustosunkowanie jej do treści duchowej danych czasów.

Celem było zatem znaleźć drogę do społeczności przez dobrą, łatwą muzykę, głównie przez pieśni i t. zw. muzykę domową. Muzyka nie jest celem sama w sobie, jak również artysta nie komponuje dla siebie, lecz stanowi cząstkę nowych form życia. Muzyka nie jest już jedynie źródłem czystej rozkoszy estetycznej; człowiek zaczyna współdziałać w walce o muzykę rozumianą jako radość życia; najistotniejszem nie jest estetyka, lecz wychowanie, prowadzące do muzyki przez muzykę. Zderzenie przeżytej formy i nowej treści uwydatnia się najwyraźniej w następującym z kolei rozłamie między muzyką artystyczną a ludową; z jednej strony umocnione tradycją stanowisko koncertów, opery i teatrów — z drugiej młode siły nowej muzyki w pieśni młodzieńczej i twórczości młodej generacji. Jaskrawe przeciwieństwa uwydatniono tu w celu uprzytomnienia przełomu w rozwoju.

Nie występuje się tu przeciw muzyce artystycznej, bo każda dobra muzyka — poważna czy lekka — jest sztuką sama w sobie; skądinąd wielcy kompozytorowie z epoki klasycyzmu i romantyzmu (a więc i artyści 19 stulecia) mają pełne prawo istnienia i będą je zawsze mieli. Przeciwstawienie muzyki artystycznej muzyce ludowej ma inne przyczyny, znajdujące się częściowo w dziedzinie socjologji muzycznej. Istota przeciwieństwa muzyki artystycznej w stosunku do muzyki ludowej nie leży w niej samej, lecz w sposobie jej zastosowania.

Utwory Beethovena, Mozarta, Brahmsa, Regera są przedewszystkiem czystym wyrazem osobistej tęsknoty, dążeniem do indywidualnego wypowiedzenia się, dziełem genjuszu, który przez urodzenie, zdolności, rasę, należy do narodu, ale musi iść własną drogą, by znaleźć swe właściwe oblicze. A jednak dzieło, w oderwaniu od twórcy, choć dla niewielu zrozumiałe, jest zawsze najwyższym wyrazem siły narodu. Decydującą jest okoliczność, że cała ta wielka sztuka wtłoczona była w formy operowych i teatral-

nych przedsiębiorstw, zgóry przystosowanych dla wyraźnie określonych warstw społecznych; nie mogła ona i nie chciała znaleźć drogi do ludu, bo muzyka ludowa jako podstawa i przygotowanie do muzyki artystycznej, uległa zniszczeniu. Zanik muzyki ludowej oznaczałby prędzej czy później zagładę muzyki artystycznej.

Przeciwstawianie muzyki artystycznej i ludowej nie jest niczem więcej, jak nadaniem właściwego znaczenia muzyce ludowej, wobec muzyki artystycznej; idzie tu o zdobycie warstwy narodu, zaniedbanej przez muzykę artystyczną, które nie może mieć miejsca, jeżeli się podaje wielkie dzieła sztuki prostemu człowiekowi z ludu; należy raczej zachęcać go, by sam brał udział w muzyce przez wspólny śpiew i uprawianie dobrej przystępnej muzyki. Wskazuje tu na powstawanie kół śpiewaczych, na organizowanie robotniczych wieczorów śpiewaczych w fabrykach i warsztatach; wreszcie na ożywienie czynnego udziału w muzyce domowej w kołach robotniczych (jest to naturalnie nadzwyczaj trudne, proszę pomyśleć o radjo).

A z punktu widzenia socjologji muzycznej: człowiekowi zmęczonemu walką o byt gospodarczy nic nie da muzyka artystyczna, lecz raczej rozrywkowa, dająca również zadowolenie — nie artystyczno-estetyczne, ale, co najważniejsze, nie stawiające poważnych wymagań dla duszy i umysłu.

Nie to jest jednak celem — jest nim zachęcanie robotnika do czynnego współudziału w muzyce; przez uprawianie własnego śpiewu i grania należy dać mu możność odróżniania dobrego od złego w muzyce, prawdziwej sztuki od śmiecia. Przeciwstawianie muzyki artystycznej muzyce ludowej otrzymuje przez to zupełnie odrębny charakter: walka o ludową muzykę nie jest skierowana przeciwko muzyce artystycznej, lecz przeciw własnym jej wrogom — formom w jakich występuje i miernocie we wszelkich dziedzinach sztuki muzycznej. Jeżeli to trudne zagadnienie dzisiejszej muzyki niemieckiej będzie rozwiązane, to położy się tem samem pewną podstawę dla muzyki artystycznej, przez umocnienie jej w muzyce ludowej i umożliwienie zrozumienia w szerszym zakresie.

Zadania młodego pokolenia kompozytorów są tem określone. Muszą oni pisać dobrą muzykę stosowaną: muzykę rozrywkową, taneczną, dobre pieśni dla młodzieży — wszak ona podejmuje walkę o muzykę — wreszcie muzykę dla wielkich uroczystości narodowych, — krótko mówiąc, powinni odpowiadać wymogom czasu pod każdym względem i w ten sposób dać możność rozwoju muzyki w przyszłości. Choć młody kompozytor szuka dziś styczności ze

starą muzyką (znajdujemy to, przeglądając najlepsze pieśni młodzieży hitlerowskiej -- prawie wszystkie utrzymane są w tonacjach kościelnych; — uwydatnia się w nich również upodobanie do polifonji) to jednak posługuje się „modernistycznymi“ muzycznymi środkami wyrazu; umie posługiwać się nimi, nie chcąc wpaść w zacofanie; natomiast posiada możliwość powstrzymania krańcowych wybujałości i zużytkowania ich owocnego dla postawionych sobie zadań.

Młody twórca musi przedewszystkiem uświadomić sobie, że muzyka nie jest celem sama w sobie, lecz środkiem wychowawczym w ogólnych ramach całości kultury. Zmuszony jest uznać n. p. wymagania muzyki wokalnej, w której słowo jest siłą rozpędową, muzyka zaś jemu podporządkowana (wskazuję na pieśń polityczną i modernistyczną kompozycję kościelną) — muzyki wokalnej, która całą swą istotą zwraca się do szerokich mas ludu. Ten zwrot do całości narodu prowadzi do uproszczenia technicznych środków i wymagań i musi postawić sobie za cel, przeniknięcia muzyki rozrywkowej do najszerszych warstw, by tam wykonywała pozytywną pracę wychowawczą. Z drugiej jednak strony będzie młody kompozytor szedł z postępem czasu, usiłując ująć go w formy dźwiękowe w poczuciu odpowiedzialności przed kulturą narodu, dążyć będzie do ukształtowania własnej myśli i mocy. Hindemith będzie n. p. drogowskazem dla muzyki przyszłości, odrzucić jego kompozycje, określając je szablonowo jako „atonalne“ jest niczem więcej, jak bezmyślnością. Właśnie pierwsze jego dzieła wytrysły jako reakcja, przeciw dusznej, zakłamanej muzyce ubiegłych dziesiątków lat i posiadają nadto przejrzystość budowy oraz prawdziwość, którą uznać musi nawet ten, kto jej nie rozumie.

Muzyka czasów dzisiejszych jest wojująca, „rzeczowa“, bezkompromisowa i niesentymentalna, a jednak niepozbawiona miękkości i głębi uczucia. Dr. Goebbels mówi: „Doskonałość realizacji jest zewnętrzną cechą sztuki. Niechaj więc nikt nie sądzi, że nastawienie duchowe jest decydujące — jedynie możliwem wydaje się, że sztuka, wsłuchując się w rytm wewnętrzny ducha czasu, rozumie go, ujmuje i kształtuje“. Kto chce zrozumieć muzykę niemiecką w jej dzisiejszym stadjum rozwoju, musi znać przyczyny zderzających się prądów, a przedewszystkiem nie oglądać się na to, co powinno być dziś odrzucone, właśnie dlatego, że potrzeby i zdania współczesności są inne, niż przed dziesiątkami lat, powstająca stąd twórczość młodego pokolenia, pozbawiona jest zupeł-

nie sentymentalizmu, stara się uchwycić ducha swego czasu, aby sprostać jego wymaganiom.

Główną cechą charakterystyczną dla niemieckiej muzyki dzisiejszych czasów jest poczucie odpowiedzialności w wychowaniu narodu.

Gdy usunie się z muzyki obce naleciałości i miernotę, wielka muzyka niemieckich kompozytorów wszystkich czasów odzyska swoje prawa.

DR. TADEUSZ SZELIGOWSKI (Wilno)

KARŁOWICZ, WILNIANIN REDIVIVUS.

Spośród muzyków polskich ostatniej doby dwa nazwiska złączyły się nierozerwalnie z Wilnem: Stanisława Moniuszki i Mieczysława Karłowicza. Wspólny los tych dwu muzyków jest podobny. Obydwaj są popularni, powiedzmy uwielbiani, jeden z nich uchodzi za twórcę opery polskiej, drugi dzieje symfonji w Polsce pchnął na nowe zupełnie tory. Mimo tego ani jeden ani drugi nie doczekali się jeszcze postawienia swych postaci we właściwem świetle. Jak dotąd pisano o ich życiu i czynach albo literackie fantazje, mało rzeczowe a bardzo frazeologiczne, w poważnych zaś badaniach naukowych nie uwzględniano zupełnie Wilna, a więc terenu bardzo swoistego i odrębnego, który musiał wycisnąć wyraźne piętno tak na Moniuszce jak i Karłowiczu. Niejeden zaś piszący o Moniuszce lub Karłowiczu nie był nigdy w Wilnie, uważając to za zgoła zbyteczne i niepotrzebne.

Ostatnio interesuje mnie szczególnie Karłowicz. Od czasu do czasu ukazują się artykuły wzmianki o tym twórcy, przeważnie przyczynki aniżeli studja. O tem, że Karłowicz stąd pochodził czytamy zazwyczaj na początku życiorysu. O zastanowieniu się nad tem w jaki sposób wileńszczyzna wpłynęła na twórczość artysty niema mowy. Jedziemy potem utartym szlakiem do Zakopanego i tam pozostajemy aż do tragicznej śmierci Karłowicza. Dopiero niedawno znany muzykolog, a równocześnie przyjaciel kompozytora, prof. Chybiński zdecydował się wreszcie na wypowiedzenie zdania, że twórczość Karłowicza nic wspólnego z Tatrami niema. „Czas zatem najwyższy — pisze p. Chybiński — aby skończono z tatrzańskiemi legendami w twórczości Karłowicza, nie mającemi ani logicznego, ani psychologicznego uzasadnienia. Każde jego dzieło przeczy tym urojeniom, dowodzącym tylko nieprzytomności,

a nawet zakłamania (poetyckiego) w odniesieniu się do dzieł Karłowicza przy ich słuchaniu lub rozpatrywaniu".

Muzykologja polska wypowiedziała zatem ważkie zdanie, że oto dotychczas za niewzruszone poczytywane związki dzieł Karłowicza z Tatrami nie istnieją. W ten sposób kompozytor wraca po długiej tułaczce na „ojczyzny łono". „Niebotyczne Tatry" nikną na rzecz nizin i łagodnych pagórków wileńszczyzny. Teraz nareszcie możemy zbliżyć się do sympatycznej postaci wielkiego polskiego muzyka.

Interesuje nas Karłowicz jako człowiek i twórca. W człowieku łatwo zobaczymy rdzennego mieszkańca ziemi tutejszej. Poza wpływem jaki wywarła wileńszczyzna na muzę Karłowicza, wybitną przyjemność sprawia skonstantowanie faktu przynależności psychicznej kompozytora do ziemi tutejszej. W jednym z numerów Muzyki Polskiej (I. 1934) zamieszcza prof. Chybiński szkic o Karłowiczu, w którym podaje dość szczegółowo charakterystykę natury jego. Oto szczególne rysy charakteru:

„Bezkompromisowość i stałość poglądów, oparta o rzeczowe podstawy imponującej wiedzy muzycznej".

„Natura zamknięta w sobie i swych myślach, trudno przekonywująca się lub ufająca ludziom".

„Mimo tej rezerwy, odnosił się Karłowicz do ludzi z życzliwością, wolną od jakichkolwiek uprzedzeń. Wreszcie brak chęci „robienia" karjery artystycznej, niekorzystanie z różnych „chwytów" i sposobików".

Czyż nie znajdujemy w tych rysach wszystkich cech ludzi tutejszych, z ich nieufnością do przybyszów, zwolna dopiero nabierających zaufania, żywiących dalej. Niechęć do tych, którzy robią „karjerę" zwłaszcza na tutejszym terenie. Te przyrodzone cechy „wileńczuka" znajdujemy u Karłowicza przesiane — rzecz prosta przez gęste sito wysokiej kultury, jaką kompozytor posiadał.

A muzyka? Wydaje mi się, że ten teren jest właściwie nieznany, o ile chodzi o podstawy inspiracji twórczej. Muzyka Karłowicza nosi wyraźne cechy wschodu. Pomijam tu takie szczegóły jak instrumentacja, lubowanie się w niektórych instrumentach (rożek angielski), pomijam nawet inwencję melodyjną, opartą często na ludowych zwrotach melodyjnych. Typ wschodni jego muzyki wynika z takiego a nie innego nastawienia, wynikającego bezsprzecznie z organicznej konstrukcji psychicznej kompozytora. Specjalnie rzuca się nam w oczy realizm jego poematów symfonicznych. Wszystkie — jak wiemy — posiadają programy literackie.

Niektóre tak dokładne są, że sięgają nieomal w sferę sztuki scenicznej. W jednym z listów do G. Fitelberga, pisze kompozytor dokładnie: „Pusta linja poniżej triangla to głos wystrzału rewolwerowego, który powinien być dany w punkcie Allegro Moderato (trzeci takt po 24) dając temsamem szczegółowe wskazówki wykonawcy „Smutnej Opowieści“. Tego rodzaju realizm jest w każdym razie daleki od absolutnej muzyki, pokrewny on — natomiast rosyjskiej. Boris Schloezer, wybitny krytyk muzyczny, pisząc o muzyce rosyjskiej, stwierdza wyraźnie, że ta ostatnia, począwszy od Glinki a kończąc na Skriabinie, nie potrafiła nigdy zachować żywiołu muzycznego. Była zawsze przez kompozytorów rosyjskich traktowaną albo jako środek emocjonalny albo jako narzędzie opisowe albo jako misterjum.

Muzyka Karłowicza podpada bezwzględnie pod to co mówi Schloezer. Uczuciowość, opisowość, obrazowość, mistycyzm występują w tej muzyce bardzo wyraźnie. Rodzi się tylko pytanie, czy te cechy są wyłącznie właściwe muzyce rosyjskiej i czy nie należy znamion tych rozszerzyć na część muzyki polskiej, przedewszystkiem na Karłowicza a być może, że i na Moniuszkę. Zyskalibyśmy nietylko interesujący pomost między wschodem, a zachodem ale ponadto wyjaśnilibyśmy szereg zagadnień związanych z pochodzeniem Moniuszki i Karłowicza, zagadnień nieraz paradoksalnych narodowościowo, ale jakże ożywczych i twórczych dla polskiej kultury muzycznej.

Karłowicz - Wilnianin staje się w każdym razie niezapisaną kartą w sensie rzeczowych badań muzycznych.

EMIL MŁYNARSKI

Dn. 5 kwietnia r. b., po długiej chorobie umarł w Warszawie wielki muzyk i artysta w wielkim stylu Emil Młynarski. Ciało jego pochowano przy licznym udziale przedstawicieli świata artystycznego na cmentarzu powązkowskim w kwaterze Zasłużonych Polaków. Śmierć Emila Młynarskiego czyni olbrzymią lukę w muzyce polskiej — lukę trudną do zapełnienia, gdyż zmarły pracował na wielu odcinkach polskiego życia muzycznego, a pracę jego cechowała wiedza, umiejętność, kultura i talent nieprzeciętny.

W młodzieńczych latach jako doskonały skrzypek, świetny pedagog i zdolny kompozytor› w późniejszych — jako kierownik szeregu instytucyj muzycznych i znakomity kapelmistrz zyskuje sobie Emil Młynarski sławę i uznanie nietylko w kraju, lecz i zagranicą, staje się wybitną indywidualnością artystyczną na terenie międzynarodowym.

Szczególnie ceniliśmy i uwielbialiśmy w Emilu Młynarskim jego talent kapelmistrzowski: w tej dziedzinie był on w Polsce największym autorytetem. Jako kapelmistrz zadziwiał swoją wszechstronnością: nie zacieśniał swego talentu odtwórczego do pewnych epok i stylów, odczuwał, rozumiał i potrafił wydobyć najistotniejsze walory tak z utworów muzyki dawnej jak i nowoczesnej, znakomitym był odtwórcą tak dzieł symfonicznych jak i operowych, a wykonanie pod dyrekcją Emila Młynarskiego oper Moniuszki na długo pozostanie w Polsce wzorem.

Rozwój muzyki polskiej ostatnich lat trzydziestu, a w szczególności muzyki symfonicznej i operowej ściśle jest związany z nazwiskiem Emila Młynarskiego. Opera Warszawska pod kierownictwem Emila Młynarskiego była instytucją o nieprzeciętnym znaczeniu artystycznem.

Śmierć Emila Młynarskiego pozostawia głęboki żal wśród muzyków i wśród kulturalnego społeczeństwa polskiego.

Niepospolitym talentem i pracą wpisał Emil Młynarski nazwisko swoje do kart historji muzyki i kultury polskiej.

* * *

Ś. p. Emil Młynarski urodził się dn. 18 lipca 1878 r. w Kibartach, ziemi Suwalskiej. Po świetnie odbytych studjach w Konserwatorjum petersburskiem (klasa prof. Auera), w latach 1893-97 pracuje jako profesor Konserwatorjum w Odesie. W r. 1897 występuje poraz pierwszy w Warszawie jako kapelmistrz operowy i odtąd z większemi lub muiejszemi przerwami, powodowanemi koncertami zagranicą, dyryguje w Warszawie i w innych miastach Polski (Łódź, Poznań, Lwów, Kraków) operami i symfonicznemi koncertami. Wielkie zasługi położył Emil Młynarski przy powstawaniu Filharmonji warszawskiej (1901 r.), przez długie lata był jej kierownikiem artystycznym i stałym dyrygentem. Pracując w Warszawie w Operze, Filharmonji i Konserwatorjum często wyjeżdża z koncertami zagranicę, do największych ośrodków muzyczuych: Paryż, Londyn, Liwerpol, Manchester, Petersburg, Moskwa, Praga i in. W programach koncertów swoich umieszczał Emil Młynarski i utwory muzyki polskiej.

Podczas wojny dyryguje koncertami w Anglji, Szkocji i Rosji.

Po powrocie w r. 1918 do kraju głównym terenem działalności Emila Młynarskiego staje się Opera Warszawska.

W latach 1929-31 pracuje Emil Młynarski na odpowiedzialnvch stanowiskach muzycznych w Stanach Zjednoczonych (Filadelfja). Wraca do Warszawy 1931 r.; pomimo nadwerężonego zdrowia kilkakrotnie dyryguje koncertami w Filharmonji i Radjo.

Dn. 5 kwietnia r. b. Emil Młynarski zakończył swe życie.

Z pośród licznych utworów muzycznych Emila Młynarskiego znane i wykonywane są następujące: dwa koncerty skrzypcowe, Symfonja F-dur, Opera „Noc letnia", oraz drobne utwory skrzypcowe.

BRONISŁAW RUTKOWSKI

ROZMOWA Z KIEROWNIKIEM MUZYCZNYM POLSKIEGO RADJA P. EDMUNDEM RUDNICKIM

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że Radjo, ze względu na swój zasięg działania, swoje możliwości i środki jakiemi rozporządza, należy dziś do najpoważniejszych i najbardziej wpływowych instytucyj kulturalno-artystycznych. To, że słowo i muzyka dociera dziś do najdalszych zakątków, że niektóre utwory muzyczne słuchane są przez miljonowe audytorjum, czyni z Radja instytucję, mającą olbrzymi wpływ na kształtowanie się ogólnej kultury społeczeństwa. Wpływ ten może być dodatni, ale może też być i ujemny, zależnie od tego, jakim ideałom Radjo będzie służyć, jakie sobie postawi cele.

Możemy biadać nad zmniejszaniem się zainteresowania muzyką żywą na korzyść muzyki radjowej, możemy krytykować układ programów radjowych i ich realizację — nie zmniejsza to jednak w niczem wyjątkowej doniosłości i wagi Radja. Nikt dziś z muzyków nie może łatwo przejść do porządku dziennego nad zagadnieniem Radja.

Radjofonja polska powoli, lecz systematycznie rozwija się. Dziś już liczymy w Polsce około półmiljona radjoabonentów, a radjosłuchaczy — kilkakrotnie więcej.

Polskie Radjo coraz bardziej się rozrasta: powstają nowe rozgłośnie. Nietylko już głośnik radjowy dociera do najdalszych zakątków Polski, wciska się wszędzie wędrujący po Polsce i mikrofon radjowy. Zadania Radja rozrastają się i komplikują, komplikuje się też i administracja tej wielkiej instytucji.

Struktura administracyjna Polskiego Radja jest dziś tego rodzaju, iż niewiele chyba jednostek orjentuje się w tym labiryncie rad, prezesów, dyrektorów, kierowników i t. p. Nas muzyków najbardziej interesuje oczywiście Wydział muzyczny Polskiego Radja i nawet — czuli jesteśmy na przesunięcia personalne w tym wydziale. Właśnie, przed paru miesiącami kierownictwo tego wydziału objął p. Edmund Rudnicki, „człowiek nowy" w naszem świecie muzycznym i nieobarczony przynależnością do t. zw. ugrupowań mnzycznych. Tem większe budzi zainteresowanie praca i zamierzenia jego na nowym, odpowiedzialnym stanowisku.

Przeprowadzona dla naszego pisma z p. Edmundem Rudnickim rozmowa, wiele kwestyj muzyczno-radjowych wyjaśnia i precyzuje:

— Działalność muzyczna Polskiego Radja jest b. rozległa i w sensie repertuarowym i w sensie wykonawczym. Interesuje nas jakiemi *głównemi* zasadami artystycznemi kieruje się Dyrekcja Polskiego Radja w swojej działalności muzycznej.

— Główną zasadą, założeniem, że tak się wyrażę, geometrycznem naszej pracy jest jaknajszerzej i jaknajogólniej pojęte *umuzykalnienie szerokich warstw społecznych*. Dawniej, do czasów radjowych, muzyka była udziałem niewielkiej grupy ludzi, mogących uczęszczać na koncerty do sal Filharmonji, Konserwatorjum i kilku innych. Dla szerokich mas muzyka była rarytasem: orkiestry wojskowe i amatorskie były jedyną dostępną dla nich formą odbierania wrażeń muzycznych. Radjo umożliwiło słuchanie muzyki każdemu. Oczywiście— początkowo nieprzygotowany słuchacz jest oszołomiony ilością i jakością muzyki radjowej, powoli jednak upodobania muzyczne radjosłuchacza kształtują się. Trzeba radjosłuchaczowi pomóc w orjentowaniu się w „labiryncie muzycznym", trzeba nauczyć go słuchania muzyki. I tu wysuwa się kwestja odpowiedniego dozowania muzyki. Obserwowałem uważnie rozwój radjofonji i ustosunkowanie się radjosłuchacza do muzyki w Stanach Zjednoczonych A. P. i w Japonji, obserwuję to samo obecnie w Polsce i przychodzę do przekonania, że początkowe zainteresowanie radjosłuchacza muzyką jest pozbawione jakiegokolwiek krytycznego stosunku — zadowolony jest, że aparat mu gra, obojętnie co i jak, dopiero z biegiem czasu formują się jego upodobania. Proszę nie zapominać, że radjofonja nasza liczy zaledwie osiem lat. Jednakże, mam wrażenie, dziś mamy już w Polsce spory zastęp „świadomych słuchaczy muzycznych" i niewątpliwie jest to dodatni wpływ naszego Radja.

— Pismo nasze specjalnie interesuje się kwestją ujęcia w pewien konkretny plan zagadnienia szerzenia kultury muzycznej wśród szerokich warstw społecznych (oczywiście, nie chodzi tu nam jedynie o suchy dydaktyzm). Czy Polskie Radjo posiada taki mniej lub więcej skrystalizowany plan i jaki jest Pana, Panie Dyrektorze, stosunek do tego zagadnienia?

— Nie możemy mieć nieruchomych, mało elastycznych planów: stale one u nas się zmieniają, gdyż — jak powiedziałem wyżej — i radjosłuchacze powoli się zmieniają. Inne wymagania radjosłuchacza były np. przed 5-ciu laty, a inne są dziś. Musimy ciągle czuwać.

Układamy zwykle plan repertuarowy na dłuższy okres czasu, np. na kwartał i dostosowujemy go ściśle do wymagań życia (pory roku, święta, uroczystości, obchody, festivale i t. p.). Obecnie np. już opracowujemy w ogólnych zarysach plan repertuarowy na okres zimowy.

Zastanawiamy się ciągle, obserwujemy i eksperymentujemy co do formy, jaką mamy nadać naszym audycjom muzycznym: — czy mają one być ujęte w pewne cykle, czy też każda audycja, będąc do pewnego stopnia „mieszanką", powinna stanowić sama dla siebie zamkniętą całość. Co do mnie — skłaniam się raczej do tej drugiej formy. Wydaje mi się, iż każdy cykl może zainteresować tylko wybrane koło słuchaczy. Zatrzymamy i nadal cykle utworów Chopina i Moniuszki, gdyż z nazwiskami temi każdego polaka łączy stosunek uczuciowy. Chcemy ponadto w odpowiednio opracowanej formie literackiej podać życiorys, lub fragmenty z życia niektórych kompozytorów łącznie z ich twórczością. Kilka w tej formie zorganizowanych audycyj znalazły dobry oddźwięk i zrozumienie wśród naszych licznych radjosłuchaczy. Obecnie specjal-

nie pracujemy nad cyklem pieśni Moninszki, będzie to nawet — zdaniem mojem — ciekawy eksperyment, gdyż chcemy podejść do tych pieśni od strony poetycko-literackiej. Proszę zwrócić uwagę, iż wiele z twórczości naszego pieśniarza „nie bierze“ szerokiego ogółu słuchaczy tylko dlatego, że pieśni te są naogół zbyt śpiewaczo podawane — pomijana bywa natomiast całkowicie ich treść literacko-poetycka.

Radjo ma swoje specyficzne wymagania i repertuarowe i wykonawcze, istnieją pewne formy muzyczne nie nadające się — zdaniem mojem — do Radja, np. opera. Jestem przeciwnikiem transmitowania oper przez radjo, niewiele takie słuchowisko radjosłuchaczowi daje. Wszak opera — pomimo wszystko — jest niętylko słuchowiskiem, ale i widowiskiem. Transmitowana przez Radjo staje się strzępem tego — czem w istocie powinna być. Opowiadają, iż transmitowane przez nas opery ze słynnej La Scali wpłynęły na wzrost w Polsce radjoabonentów. Możliwie, że dla niektórych La Scala była „wabikiem“, ale nie wierzę, aby można było z tych transmisyj ocenić całą wartość opery z La Scali. Wreszcie, śpiewane w obcym języku, po włosku, dla polskiego słuchacza opery te jeszcze bardziej tracą na wartości. Rozwiązanie zagadnienia opery w Radjo widzę tylko w przystosowaniu jej do warunków i wymagań radjowych — czyli w jej zradjofonizowaniu. Próby poczynione przez Polskie Radjo z niektóremi operami — wydaje mi się — dały dobre rezultaty. W dalszym ciągu będziemy pracowali nad radjofonizowaniem niektórych oper.

— O ile nie mylę się — w pismach radjowych i w odpowiedziach skrzynki radjowej mówi się często o życzeniach programowych radjosłuchaczy. Jak dalece życzenia te brane są w rachubę przy układaniu programów i czy wogóle mogą one być brane pod uwagę, gdyż życzenia nieznacznej jakiejś garstki radjoabonentów nie mogą wszak być miarodajne.

— Każda reakcja radjosłuchaczy na nasze audycje i każde z nich życzenie jest dla nas cennym materjałem, ale uwzględniamy je o tyle tylko, o ile są zgodne z naszemi założeniami programowemi. Przy tak wielkiej ilości radjoabonentów wszak inaczej i być nie może.

— W swoim czasie w rozmowach i w prasie pojawiły się krytyczne uwagi na temat przewagi w programach P. R. muzyki t. zw. lekkiej. Możeby Pan Dyrektor zechciał wyjaśnić jaki jest stosunek kierownictwa muzycznego P. R. do tego zagadnienia.

— Spodziewałem się, iż spyta Pan mnie o to. Nieporozumienie tkwi w źle lub odmiennie zrozumianym określeniu muzyki lekkiej Dla większości termin — muzyka lekka jest synonimem muzyki bezwartościowej. My zaś terminem tym określamy utwory łatwe, przystępne do słuchania dla słuchaczy muzycznie niewyrobionych, a że takiemi utworami są kompozycje o prostej, łatwo uchwytnej melodji i zdecydowanym rytmie — jak tańce i formy taneczne, to też wiele z nich znajdujemy w naszych programach. Ale proszę zwrócić uwagę, że programy zatytułowane muzyką lekką zawierają niejednokrotnie utwory takich kompozytorów jak Mozart, Schubert, J. Strauss, Debussy i wielu innych „b. poważnych“. Stosowanie nazwy „muzyka lekka“ jest również pewną metodą w stosunku do radjosłuchaczy: chętniej audycyj tych słuchają. Widzę pewne niebezpieczeństwo w umieszczaniu utworów wielkich kompozytorów w audycjach muzyki lekkiej: można przez to — że tak powiem — spospo-

litować ich nazwiska, ale to już jest kwestja pewnego „taktu" przy układaniu programów — unikamy by nazwisko wielkiego kompozytora nie znalazło się obok innego, mniej wartościowego, albo uchodzącego za mało wartościowego.

Zresztą — podział w Radjo muzyki na lekką i poważną jest kwestją czasu i przypuszczam powoli zniknie.

— Jaki jest zdaniem Pana Dyrektora stosunek muzyków polskich do zagadnień muzyki radjowej: czy znalazły się u nas jednostki poważnie i fachowo to zagadnienie studjujące, czy np. pod wpływem Radja ożywiła się, zwiększyła się u nas twórczość muzyczna, bo wydaje mi się – zapotrzebowanie na polskie utwory jest znaczne.

-- Pytanie b. delikatne i muszę z całą ostrożnością odpowiadać. Stosunek większości naszych muzyków do Radja jest naogoł raczej bierny. To, że wielu jest chętnych do grania i śpiewania w Radjo i że wielu kompozytorów proponuje swoje utwory do wykonywania, nie wiele mówi o ich stosunku do Radja.

Zapotrzebowanie u nas na polską literaturę muzyczną istotnie jest wielkie. Odczuwamy głód polskiego repertuaru muzycznego. Oczywiście — mówię o repertuarze wartościowym.

Czasami muzycy, zresztą i nietylko muzycy wysuwają w stosunku do Radja wymagania i żądania wykraczające daleko poza możliwości ich realizacji, nie biorą pod uwagę, że Radjo, będąc instytucją o charakterze artystycznym, jest jednocześnie wielkim „domem handlowym" (naturalnie, mówię w przenośni) i nieraz musimy obok spraw czysto muzycznych brać pod uwagę i rozwagę i czynniki inne.

— Przed rokiem głośne były protesty elity umysłowej i artystycznej naszych miast prowincjonalnych, posiadających swoje rozgłośnie (Wilno, Kraków), w sprawie niedostatecznego udziału tych rozgłośni w ogólnych programach P. R. Czy obecnie pod tym względem sytuacja się zmieniła?

— Istnieje w Warszawie przy Ceutrali Polskiego Radja specjalny dział rozgłośni regjonalnych, dbający o opiekę i należyte wyzyskanie właściwości i możliwości tych rozgłośni. Wiele słusznych postulatów rozgłośni regjonalnych zostało uwzględnionych. Częste są transmisje drobnych audycyj z rozgłośni regjonalnych na wszystkie radjostacje polskie. Nie należy jednak dziwić się, że większą część programów radjowych wypełnia rozgłośnia warszawska, gdyż możliwości wykonawcze stolicy są znacznie rozleglejsze od naszych miast prowincjonalnych.

Dział muzyczny Polskiego Radja docenia w całej pełni znaczenie rozwoju kultury muzyczuej w naszych wielkich miastach prowincjonalnych — będziemy na przyszłość unikać centralizowania w Warszawie muzycznego ruchu radjowego: Polskie Radjo powinno być odźwierciadleniem życia muzycznego całej Polski. Nie są to tylko frazesy. Oto obecnie Radjo jest w trakcie bardzo ważnych posunięć organizacyjno-muzycznych, które — niewątpię — wielki wpływ będą miały na ożywienie ruchu muzycznego naszych miast prowincjoualnych. Dotychczas wielkie symfoniczne koncerty były przez P. R. transmitowane jedynie z Filharmonji warszawskiej (piątki i niedziele). Rozpoczynając od sezonu jesiennego, chcemy te transmisje podzielić w ten sposób, że nie zmuiejszając ich liczby ogólnej, część tych koncertów (16) będzie transmitowana z Filharmonji warszawskiej, a reszta z Filharmonij prowincjonalnych:

z Katowic, Krakowa, Lwowa, Łodzi, Poznania i Wilna. To posunięcie napewno będzie miało znaczenie niemałe dla rozwoju ruchu muzycznego w całym kraju. Niezadługo udaję się do naszych miast prowincjonalnych dla omówienia z czynnikami miarodajnemi szczegółów naszej współpracy muzycznej i dla zorjentowania się na miejscu w możliwościach organizacyjno-muzycznych tych miast. Wielkie nadzieje pokładam w realizacji tych nowych naszych zamierzeń.

— Czy Polskie Radjo posiada na terenie międzynarodowym jakąś ustaloną opinję, jakieś swoiste oblicze?

— I owszem — tak. Cieszymy się zagranicą dobrą opinją, chętnie nas słuchają — mamy na to dowodów mnóstwo. Szczególnie interesuje zagranicę nasz folklor muzyczny. Jedna z audycyj „Od chatki do chatki" była transmitowana przez 42 rozgłośnie zagraniczne. Mamy liczne zapotrzebowania na podobne słuchowiska. Również i nasze symfoniczne koncerty cieszą się zagranicą dobrą opinją i są tam słuchane. Podobno odbiory z naszych rozgłośni są tam znacznie lepsze niż w Polsce, gdzie — czy to na skutek bliskości radjostacyj, czy też na skutek braku u nas w odbiornikach precyzyjnych eliminatorów — odbiór w większości wypadków jest nieco zniekształcony.

Podczas uroczystości pogrzebowych Marszałka Józefa Piłsudskiego niemieccy technicy radjowi specjalnie interesowali się urządzeniem studja Polskiego Radja, ponieważ — ich zdaniem — odbiory z rozgłośni polskich są wyjątkowo dobre.

— Dziękuję bardzo Panu Dyrektorowi za tak interesujące wyjaśnienia. I jeszcze jedno i ostatnie pytanie: czy wśród projektów i zamierzeń kierownictwa muzycznego Polskiego Radja są takie, któreby Pan Dyrektor uważał za możliwe już teraz podać do wiadomości?

— Nie lubię mówić o projektach i zamierzeniach, które nie są w stanie realizacji. Nic łatwiejszego jak układać projekty — zresztą, o niektórych — najaktualniejszych — już powiedziałem.

Kończąc naszą rozmowę jeszcze raz podkreślam, że Radjo jest dopiero w powijakach, bo osiem lat istnienia — to niewielki okres, a pomimo to już dziś Radjo jest olbrzymim czynnikiem kulturalno-artystycznym i propagandowym. A któż z nas powiedzieć może jakie jeszcze kryją się możliwości w tym cudownym wynalazku i jaka jest najbliższa przyszłość Radja?!

SPRAWOZDANIA

Dr. JERZY FREIHEITER

Z WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ

4. MUZYKA FORTEPIANOWA

(Ciąg dalszy)

Jakie są drogi fortepianu od czasu Chopina? Chopin jest odkrywcą fortepianu, twórcą stylu fortepianowego, jest tym, który dał temu instrumentowi specyficzną, jemu tylko właściwą fakturę, który ukazał poezję dźwięku fortepianowego i czar techniki. Cała muzyka fortepianowa drugiej połowy 19 wieku, a w pewnem znaczeniu wogóle cała późniejsza twórczość fortepianowa stoi pod znakiem Chopina. Prócz Chopina wymienić można chyba jeszcze tylko Schumanna i Liszta, jako tych, którzy mają znaczenie dla faktury fortepianowej drugiej połowy 19. wieku.

Wzbogacenie fortepianu o nowe barwy przez Debussy'ego sprowadza się właściwie tylko do pedału, długo przytrzymanego, dającego charakterystyczne mieszanie akordów, i do subtelnych odcieni, wynikających ze stosowania drugiego pedału. Pedały fortepianu Debussey'go, będące konsekwencją założeń impresjonizmu, otworzyły nowe możliwości dźwiękowe, a w następstwie oddziałały też na technikę.

Pewne rozszerzenie możliwości fortepianu widzieć można u Albeniza, Granadosa, de Falla u których, obok pełnych akordów, rozpiętych nad całą klawiaturą, zaznacza się, że się tak wyrażę „perkusyjne" traktowanie fortepianu, chętnie przy alterowaniu obu rąk w małych wartościach rytmicznych (kastanety?). Skrjabin, wychodzący od Chopina, nie wnosi nowych pianistycznych wartości, oddalając się raczej coraz bardziej od właściwej faktury pianistycznej. Niemcy nie mają po Brahmsie specyficznie fortepianowej literatury.

Jak wygląda fortepian w polskiej twórczości współczesnej? Jedynym, który pisze dla fortepianu dzieła, poczęte z ducha tego instrumentu, jest Szymanowski. Wszyscy inni są w fakturze fortepianowej albo naśladowcami, albo też przeznaczają do wykonania na fortepianie muzykę, odpowiadającą wprawdzie temu instrumentowi, ale nie specyficznie fortepianową.

W zupełności więc ulega Chopenowi faktura fortepianowa *Szeluty*, do Chopina też sprowadzają się „Mazurki" i „Preludja" *Cylkowa*, podobnie, jak (za pośrednictwem Skrjabina) etjuda *Friemanna*. *Łabuński* naśladuje perkusyjne alternowanie rąk Granadosa. *Koffler* nie posiada pianistycznej inwencji, jako takiej, jego „Musique quasi una sonata" wykazuje pewne dążenia wirtuozowskie, ale klasycystycznie na-

stawiony kompozytor nie zajmuje się pozatem specyficznemi problemami pianistyki. Podobnie można określić dotychczasowy dorobek fortepianowy *Maciejewskiego*.

Apolinary Szeluto: Dwa Nokturny na fortepian, op. 54. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1933.

Apolinary Szeluto: Cztery Polonezy na fortepian („Pory roku"), op. 58. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1930.

Romantyk, mający w swym dorobku poważną ilość opusów, posiada dobrze brzmiącą fakturę fortepianową, dowodzącą wielkiej znajomości instrumentu i jego możliwości. Chopin przygniótł ciężarem genjuszu „Nokturny" Szeluty. Harmonika Szeluty nie wykracza poza romantyzm, ewentualnie wczesnego Debussy'ego (swobodna wielka septyma, sześciodźwięki, tonika z dodaną sekstą w przebiegu utworu). Choć dużo w Nokturnach łatwizn (rozłożone akordy), jest to miła, dobrze brzmiąca muzyka.

W „Czterech Polonezach" używa kompozytor często nowszych już środków harmonicznych (akord pentatoniczny, rozszerzenie tonalności przez usamodzielnione akordy napięcia, swobodne septymy, nony, chwiejność tonalna przez oscylowanie między enharmonicznie równobrzmiącemi formami akordowemi, trójdźwięki zwiększone, nierozwiązane dysonanse, alteracje). Zagadką są dla mnie podtytuły polonezów (Impresja wiosny, impresja lata, impresja jesienna, impresja zimy), bo — bez względu na zasadnicze stanowisko wobec „programowości" w muzyce — nie mogę się nawet dopatrzeć utartej symboliki rytmów, tonacyj, czy rejestrów instrumentu.

W obu zeszytach nie osiągnął kompozytor poziomu wcześniejszych dzieł.

Henryk Cylkow: Pięć mazurków na fortepian, op. 19. Skład główny: Gebethner i Wolff, Warszawa

Henryk Cylkow: Pięć preludjów na fortepian, op. 21. Skład główny: Gebethner i Wolff, Warszawa.

Technika Cylkowa polega na tem, aby tonalny kościec utworu ubrać w rekwizyty harmoniki z okresu rozkładu tonalności. Kompozytor posługuje się z wprawą paralelizmem kwint i akordów, doczepia małe i wielkie sekundy do interwałów akordu, przyćmiewa akordy substrukcją jakiegoś nowego interwału, stosuje paralelizm pięciodźwięków z noną w basie i t. p. Ale nazbyt często nie odczuwa się w tem wewnętrznej konieczności, twórczego wysiłku. Odnosi się to zwłaszcza do Preludjów. Mazurki stoją znacznie wyżej. Atmosferę folkloru stwarzają dudy, jako podwójna nuta pedałowa, melodyka ze zwiększoną sekundą. W harmonice jest jednak mało ludowości, tonalnych cech folkloru polskiego. Np. w 2 mazurku ciągłe nonowe akordy, stosowane z konsekwencją aż do maniery, wręcz burzą polskość mazurka salonowością pełnego brzmienia. Z tem wszystkiem tworzą jednak Mazurki naogół miłą muzykę domową.

Witold Friemann: Etude en 2-es pour piano, op. 53. Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa.

Etjuda Friemanna jest, o ile wiem, pierwszem opracowaniem pianistycznego problemu sekund równoległych, tak istotnego dla współczesnej muzyki. Kompozytor traktuje sekundę, jako konstruktywny interwał współbrzmienia, a nie w sensie impresjonistycznego efektu barwnego. Takie założenie znacznie utrudnia zadanie ze stanowiska rzemiosła kompozytorskiego; Friemann rozwiązał zadanie z imponującą techniką i rutyną. Harmonika etjudy stoi głównie pod znakiem Skrjabina, który

wywarł też silny wpływ na tematykę. Akordy septymowe, skrjabinowskie sumy akordów i tony przejściowe umożliwiają konsekwentne przeprowadzenie postawionego problemu technicznego przez cały utwór.

Etjuda sekundowa Friemanna zasługuje na żywe zainteresowanie wirtuozów.

Feliks Roderyk Łabuński: Taniec fantastyczny na fortepian. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1931.

Wirtuozowska brawura w stylu de Falla, czy Granadosa, bez jakiejś osobistej, czy narodowej nuty. Kopjowanie Hiszpanów widoczne jest w każdym szczególe faktury fortepianowej, w harmonice, w melodyce, w rytmie.

Pianistom daje Taniec fantastyczny wdzięczne pole do popisu.

Roman Maciejewski: Cztery mazurki na fortepian. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1932.

Roman Maciejewski: Tryptyk na fortepian. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1933.

Roman Maciejewski: Kołysanka na fortepian. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1934.

Maciejewski jest jedną z najpiękniejszych nadziei młodej muzyki polskiej. Do twierdzenia tego uprawnia już wycinek twórczości młodego kompozytora (ur. 1910), przedstawiony przez Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. Na pierwszy rzut oka widać „rasowego“ muzyka o znacznej już przytem rutynie i doświadczeniu. Największą, zapewne, pochwałą będzie stwierdzenie, że Maciejewski umiał przy współczesnych środkach harmonicznych stworzyć w Mazurkach wszędzie polską atmosferę ludową; poza cytatem z forkloru w środkowej części 4 mazurka powstało wszystko z inwencji kompozytora. Mazurki dały Maciejewskiemu pole do ujawnienia temperamentu i zmysłu dla dźwięku, dla bujnego brzmienia, zarówno, gdy idzie o harmonikę, jak i fakturę fortepianową. W harmonice Mazurków okazuje kompozytor zamiłowanie do politonalności. Traktowanie politonalnych sum akordowych pokrywa logiką, bo Maciejewski, radując się samem ich brzmieniem, uzasadnia je przytem linearnie. Znaczny wpływ na harmonikę wywiera często Grieg (por. traktowanie dysonansów w 2 i 3 mazurku). Obok politonalności pociąga młodego kompozytora paralelizm akordów.

Faktura fortepianowa brzmi dobrze, bo autor umie odpowiednio rozplanować na klawiaturze akordy, sumy akordów. Zarzutem, którybym jednak podniósł, jest traktowanie crescenda, zwłaszcza w dwugłosowych odcinkach: krótkość tonu fortepianowego wymaga, mojem zdaniem, w takich miejscach, dla oddania crescenda, równocześnie z potęgowaniem dynamiki coraz pełniejszych akordów, jeśli nie ma powstać pewna niewspółmierność między zamierzeniem kompozytora, a osiągniętym rezultatem dźwiękowym. Zarzut „chudego” brzmienia nie odnosi się jednak bynajmniej do zamierzonych efektów dźwiękowych, takich, jak np. efekt fujarki, który autor osiąga umieszczeniem melodji w wysokim rejestrze przy znacznej odległości od reszty głosów. Podwajanie melodji w odległości dwóch oktaw, nie wypełnionych akordami, jest szczegółem, pochodzącym od Albeniza.

Jeśli w Mazurkach traktuje Maciejewski fortepian kolorystycznie, wykorzystując różne możliwości barwne rejestrów instrumentu, to „Tryptyk”, archaizujący w środkach wyrazu, świadczący, jak wielkie znaczenie dla kompozytora ma w tym czasie Bach, posiada fakturę raczej organową, (oczywiście, bez nowoczesnych możliwości barwnych tego instrumentu). Preludjum „Tryptyku” archaizuje toccatowym

ruchem szesnastkowym, przejrzysta polifonja ma fakturę przeważnie dwugłosową, harmonika chętnie łączy trójdźwięki o dalekiem pokrewieństwie tercjowem, trytonowem. Fakturze fortepianowej możnaby zarzucić (w 7 takcie przed końcem) „chude" brzmienie, spowodowane wielką odległością obu rąk (3 oktawy!). Szczególnie silny, bezpośredni wpływ wywarł Bach na pięknie, głęboko pomyślane Intermezzo dwugłosowe. Czterogłosowa fuga fortepianowa, ostatnia część tryptyku, z pianistycznemi podwojeniami oktawowemi i akordami, świadczy rosnącą, niezałamaną linją nader pochlebnie o zmyśle dla wielkiej formy; bardzo dobre jest cofnięcie się do tonacji akordu neapolitańskiego przed końcem fugi, analogiczne do subdominantowego odcinka w fudze Bacha.

„Kołysanka" ukazuje inną stronę talentu kompozytora. Wielką zaletą tej nastrojowej, nabrzmiałej szczerem uczuciem miniatury, jest faktura. Kompozytor umiał impresjonistyczną akordykę, sumującą akordy, doczepiającą do współbrzmień stapiające się z niemi sekundy bez dysonansowego napięcia, wyrazić czystą, wykończoną fakturą: cecha ogromnie rzadka u naszych zwolenników impresjonizmu. Wynikł stąd piękny, nastrojowy obrazek, przekonywujący logiką języka muzycznego.

Józef Koffler: 40 Polskich Pieśni Ludowych na fortepian, op. 6. Nakład Anton J. Benjamin, Leipzig-Milano 1926.

Józef Koffler: Musique de ballet pour piano solo, op. 7. Editions Maurice Senart, Paris 1927.

Józef Koffler: Musique quasi una sonata, op. 8. Editions Maurice Senart, Paris 1928.

Józef Koffler: 15 warjacyj szeregu 12 tonów na fortepian, op. 9. Editions Maurice Senart, Paris 1928.

Józef Koffler: Sonatina op. 12. Universal-Edition A. G. Wien-Leipzig 1931.

„40 Polskich Pieśni Ludowych" jest, o ile wiem, chronologicznie pierwszem współczesnem podejściem do polskiego folkloru. Autor umiał otrząsnąć się z dawnych opracowań, często przemocą wtłaczających pieśń ludową w ramy dur i moll; kompozytor dąży do tego, aby artystyczna szata pieśni ludowej wynikała z promieniowania jej wewnętrznych energij. Bodaj najwyraźniej widać to w 7 pieśni zbioru („Oj, kołysżże się, kołysz"): melodja, złożona z tonów skali c d e f g as b c, nie otrzymuje funkcyjnego podkładu harmonicznego, (który, interpretując pieśń chyba w sensie f-moll, pozbawiłby ją zupełnie czaru), lecz opiera się na figurowanej potrójnej nucie pedałowej, utworzoną z trzech tonów tej skali as b c; c znajduje się w głosie najniższym, wskazując na centralną rolę tego tonu, równocześnie as i b, tony odróżniające skalę pieśni od c-dur, brzmią przez całą pieśń, będąc jakby zakrzepnięciem jej specyficznej atmosfery tonalnej. Współbrzmienia nie wynikają w opracowaniu tej pieśni z funkcyjnej interpretacji tonów melodji, lecz są ich ściągnięciem w równoczesność. Czy nie jest to już zasada techniki 12-tonowej, w której współbrzmienia podobnie wynikają z równoczesności tonów jakiegoś horyzontalnego 12-tonowego szeregu podstawowego? Faktura „40 Pieśni Ludowych" zdradza wytrawnego kontrapunkcistę: ostinato, imitacje, kanony, płynne kontrapunkty głosów zapowiadają już „europejskość" kompozytora. W harmonice stosuje Koffler zdobycze 19 i 20 w.: poboczne dominanty rozszerzają znacznie zakres tonacji, spotykamy sumy akordów, impresjonistycznie doczepiane sekundy, swobodne septymy, dwu- i więcej głosowe mikstury. Forma zachowuje w opracowaniu każdej pieśni ściśle zwrotkowość oryginału; wynika stąd jednak nieraz niewspółmierność kunsz-

townego opracowania i prymitywnej formy. Wiele pieśni tego zbioru zyskałoby, jak sądzę, znacznie na wartości, gdyby tworzyły dalsze potęgowanie, ukoronowanie skromnie opracowanych poprzednich zwrotek, tak, jak to Koffler czyni np. w nr. 22, gdzie po prostem opracowaniu melodji następuje kanon. Ale większość pieśni umie połączyć imponującą już w tem dziele Kofflera znajomość rzemiosła z charakterem miniatury, który ma pieśń zwrotkowa. „40 Pieśni Ludowych" na fortepian z podłożonym tekstem (bez głosu wokalnego) jest nader cenną pozycją w naszej muzyce domowej.

Następnym opusem rozpoczyna Koffler szereg dzieł, pisanych *techniką 12-tonową.* Mając już wcale znaczny odcinek twórczości do dyspozycji, trudno oprzeć się pokusie syntetycznego ujęcia; spójrzmy, jak rozwija się ta technika u Kofflera. W „Musique de ballet", op. 7 posiada każda część (marsz, walc, targo, galop) swój 12-tonowy szereg podstawy, przedstawiony w melodji na początku każdego tańca. Niema więc jeszcze tej zawartości całego dzieła, którą Koffler potem osiąga 12-tonowym szeregiem, wspólnym dla wszystkich części późniejszych opusów. Trio marsza, posługujące się inwersją szeregu podstawowego, transponowanego o kwintę w górę, opiera się na ostinato czterech tonów tej formy szeregu. Słyszymy je dwukrotnie na początku tria, bez uzupełnienia pozostałych 8 tonów: sprzeczność z zasadą, że się tak wyrażę, nierozerwalności szeregu 12 tonów, w nowszych utworach Kofflera nie spotykana. Takie wycinki szeregu znajdziemy również w walcu. „Musique quasi une sonata", op. 8 jest, z punktu widzenia techniki 12-tonowej, jeszcze bardziej swobodna, bo przedstawia na początku każdej z 5 części inny szereg 12-tonowy, a w drugiej części nie zachowuje go w dalszym przebiegu, kierowanym swobodną inwencją.

Koffler dba o brzmienie swej muzyki; dlatego nie omija w op. 7, a jeszcze bardziej w op. 8, fortepianowych podwojeń w oktawie, dających z natury rzeczy tonem podwojonym przewagą nad nie-podwojonemi, sprzeczną z zasadą zupełnego równouprawnienia 12 tonów. Pokrewna podwojeniu w oktawie jest sukcesywność obu tonów oktawy, której Koffler jednak i w późniejszych dziełach, ściślejszych w 12-tonowej technice, często używa. W 5 części z op. 8 używa kompozytor nuty pedałowej, która z natury rzeczy posiada przewagę nad resztę tonów; podobnie spotykamy nutę pedałową w 6 warjacji z op. 9, mającą przewagę nad innemi tonami szeregu jeszcze przez to, że kompozytor przerzuca ją przez 2 oktawy, i kończy nią warjację. (Idealne równouprawnienie tonów jest zresztą wogóle niemożliwe, jak długo niema — na szczęście dla barwy — instrumentu o tonach wolnych od alikwotów).

Łatwo mogą z tonów szeregu podstawowego powstać współbrzmienia, podobne, lub identyczne z akordami funkcyjnemi, zasadniczo jednak różne, bo nie mające centrum odniesienia. Kofflera pociąga gra takich dobrze słuchaczowi znanych współbrzmień, lecz bez funkcyjnego znaczenia, atonalnych. To studjum 12-tonowej techniki Kofflera spostrzegamy w warjacjach op. 9. Widać, że kompozytor celowo układa tony szeregu w kompleksy o budowie dawnych trójdźwięków D^7, S^6. Następstwo dwu takich współbrzmień wywołuje u słuchacza, wychowanego na muzyce tonalnej, często chwilowe asocjacje tonalności. Podobnie w sonatinie op. 12 (o szeregu podstawowym, w którym dwukrotnie następują po sobie tony w kolejności trójdźwięku durowego: d e h cis gis |a c f| fis |g es b|) mnóstwo jest współbrzmień o formie funkcyjnych akordów. Druga część sonatiny, poważne, skupione adagio cantabile, przekona świetnem brzmieniem chyba najzaciętszego przeciwnika 12-tonowości. Następstwa współbrzmień o strukturze alterowanych wielo-

dźwięków wywołuje tu przez kwintowy krok najniższego głosu wrażenie stosunku dominantowego. Ta część sonatiny jest równocześnie z punktu widzenia techniki 12-tonowej „majstersztykiem": szereg podstawowy, który słyszymy w melodji 4-taktowego poprzednika tematu, brzmi zarazem w całości w każdym motywie tematu w symultatywnych kompleksach reszty głosów.

Momentem, nakazującym przyznać Kofflerowi zupełnie wyjątkowe miejsce w młodej twórczości polskiej, jest imponująca technika kontrapunktyczna. Wartość *faktury polifonicznej* Kofflera leży nie tylko w tem, że kompozytor nie ucieka się do żadnych „łatwizn", ale może przedewszystkiem w tem, że nie czyni wrażenia wirtuozostwa bez treści, że w najbardziej skomplikowanych „sztukach niderlandzkich" jest ogromnie przejrzysta, nie przeładowana. Polifonja jest dla Kofflera tak koniecznym środkiem wyrażania się, że nawet w tańcach z op. 7 (marsz, galop) dochodzi do głosu i przekonywa swą naturalnością i płynnością. Druga część z op. 8 jest dwugłosową fugą o charakterystycznym dla imitacyj Kofflera, wyrazistym, ostro zarysowanym profilu tematu. Większość warjacyj z op. 9 posiada formę kanonu w różnych odmianach: są to kanony w ruchu prostym, w oktawie lub w innych interwałach, w inwersji, 2-, 3- i 4-głosowe, a wreszcie podwójny kanon w 14 warjacji.

Głównym rysem *formy* u Kofflera jest zwięzłość, zwarta budowa. O ile w op. 7, złożonym z tańców 3-częściowych, niema problemów formy, to w op. 8 wyrazem cechującej Kofflera (I-sza część dzieła), która, zużytkowując w przetworzeniu przedewszystkiem drugi temat, pomija go w repryzie w zupełności. Warjacje tworzą cykl drobnych obrazów, zespolonych szeregiem podstawowym. Kompozytor nie rozbudowuje tego dzieła szeroko, w potężną formę o jakimś imponującym finale, lecz zmianami nastrojów, nieraz kolejdoskopowemi, ukazującemi bogactwo inwencji, daje znów ogromnie zwięzłą formę. Kofflerowi przyświecają ideały klasycystyczne. Sonatina, jedno z najcenniejszych dotychczasowych dzieł Kofflera, już z natury rzeczy zwięzła w formie, ukazuje kompozytora w najkorzystniejszem świetle. Forma sonatowa I. części, o krótkiem przetworzeniu, zużytkowującem tylko kodalną myśl ekspozycji z pominięciem obu tematów, przynosi w repryzie świetne spotęgowanie ekspozycji przez kanoniczną formę 1. tematu. Adagio o małej 3-częściowej formie pieśni jest wprost aforystyczne w rozmiarach. Finał jest przejrzystem rondem sonatowem.

Faktura fortepianowa Kofflera jest klasycystyczna, rysunkowa. Barwa i brzmienie nie są nigdy na pierwszym planie, nawet w op. 8, wprost przeładowanym arpeggiami przez całą klawiaturę i oktawami fortepianowemi. W takiej wirtuozowskiej fakturze odczuwam pewną niewspółmierność między 12-tonową konstrukcją, a jej dźwiękową realizacją. Wydaje się, jakby Koffler nie miał jeszcze w tem wczesnem dziele jasno wytyczonej we wszystkich szczegółach drogi. Sonatinę op. 12 cechuje właśnie równowaga pod tym względem, i tu może tkwi główna przyczyna jej wartości.

Fortepianowy dorobek Kofflera przedstawia go, jako artystę surowego wobec siebie, kroczącego w imię swych ideałów naprzód i w górę. Wzorowa faktura świadczy o niezwykłym autokrytycyźmie, bardzo zróżniczkowana inwencja o bogactwie talentu.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Jesteśmy świadkami przekształcania się ruchu koncertowego, dostosowywania się jego do nowych warunków, wynikających z olbrzymiego rozrostu działalności Radja. Powoli zanika typ koncertu-recitalu: tylko b. wybitni wykonawcy, o sławie wszechświatowej organizują własne koncerty. Produkcja wielkiej rzeszy śpiewaczek i śpiewaków, skrzypków i pianistów przeniosły się z sali koncertowej do studja radjowego. Dziesięciogodzinny dzień pracy Radja pochłania muzyki b. wiele; przed mikrofonem radjowym codziennie występują muzycy różnych specjalności — jako soliści i jako zespołowcy.

Koncerty symfoniczne i koncerty muzyki kameralnej nadal zatrzymały na salach koncertowych swój stan posiadania, radjo dotychczas nie wpłynęło na zmniejszenie się ich liczby. Jedynie w stosunku do tych koncertów wzrosły bardzo wymagania i repertuarowe i wykonawcze.

W ostatnim kwartale zakończonego sezonu koncertowego odbyło się w Filharmonji Warszawskiej kilka koncertów naprawdę wyjątkowych. Do nich należy zaliczyć przedewszystkiem koncert Wielkoczwartkowy, na którym chór i soliści wrocławskiej Singakademji, oraz orkiestra Filharmonji Warszawsk. wykonali (o ile się nie mylę—poraz pierwszy w Warszawie!) J. S. Bacha—Pasję według św. Mateusza. Dyrygował F. Lubrich z Katowic. Wykonanie—poprawne, miejscami nawet przeciętne, orkiestra źle przygotowana. A jednak — koncert ten, dzięki genjalnemu arcydziełu, wywarł na słuchaczach wrażenie olbrzymie, na muzykach—„druzgocące".

Temat do rozważań dla polskich działaczy muzycznych: jedno z najgenjalniejszych arcydzieł muzycznych—J. S. Bacha Pasja według św. Mateusza—zostało wykonane poraz pierwszy w Warszawie dopiero po 206 latach (1729) przez dyrygenta, chór i solistów niemieckich

Koncert chóru katedry poznańskiej pod dyr. ks. dr. W. Gieburowskiego, zorganizowany przez Filharmonję Warszawską wespół ze Stow. Mił. Dawnej Muzyki, repertuarem wartościowym (Palestriny-Stabat Mater, utwory: Vittoria, Pękiela, Szamotulskiego i in.) oraz niespotykaną w naszych zespołach chóralnych precyzją i stylowością wykonania, pozwolił jeszcze raz stwierdzić, iż jest to bezsprzecznie najlepszy i najciekawszy dziś w Polsce chór. Warszawie najwidoczniej niepotrzebny jest tego rodzaju zespół, gdyż tak ciekawy i wartościowy dla sfer katolickich koncert, jakim był występ w Filharmonji chóru ks. Gieburowskiego, nie wzbudził w tych sferach ani zainteresowania, ani oddźwięku.

Jednym koncertem dyrygował w Filharmonji Warszawskiej Bruno Walter. W programie: Beethoven. Możnaby było mówić o tym koncercie tylko superlatywami, gdyby... gdyby nie występ na tym koncercie zdolnego, ale niedojrzałego jeszcze i mocno przereklamowanego skrzypka Szerynga. Świadomość, iż Bruno Walter został sprowadzony do Warszawy poto tylko, by zrobić reklamę Szeryngowi, by wprowadzić tego początkującego skrzypka w „świat muzyczny", przeszkadzała w słuchaniu wielkich kreacyj sławnego kapelmistrza.

Na długo przed koncertem Bruno Waltera reklama wyzyskiwała jego żydowskie pochodzenie i jego emigrację z Niemiec. Na pewne warszawskie środowiska bardzo to działa. Koncerty takie cieszą się w tych środowiskach wielkiem powodzeniem. Najlepszym tego dowodem są koncerty dyrygowane w ub. sezonie w Filh. Warsz. przez Jaschę Horensteina. Trzeba mieć jakieś wynaturzone, zhisteryzowane, niezdrowe upodobania muzyczne, aby słuchać, zachwycać się i oklaskiwać tego—skądinąd zdolnego — kabotyna muzycznego. Niestety, p. Horenstein b. często w ub. sezonie koncertowym stawał przy pulpicie dyrygenckim i dyrygował takiemi utworami jak: IX symfonją Beethovena, symfonjami Mozarta, IV symfonją Szymanowskiego i wielu innemi arcydziełami. Ba, nawet koncert, zamykający sezon koncertowy Filh. Warsz. i poświęcony utworom polskim, był dyrygowany przez Horensteina. Dziwaczne ruchy i tanie efekciarstwo Horensteina może podobać się niewybrednym słuchaczom z okolic Nalewek, ale sądząc z prasowych sprawozdań, zachwycał on i naszych t. zw. krytyków muzycznych. Tego zrozumieć nie można- chyba że tu działały względy niemuzyczne.

Rok rocznie organizowane są w Warszawie przez ambasady i poselstwa państw obcych koncerty-festivale, poświęcone muzyce narodowej tych państw. Cele tych koncertów — propagandowe. Muzycy i przeciętni miłośnicy muzyki koncertami temi mało się interesują, bo zazwyczaj są nudne i przeładowane; z obowiązku wysłuchają tych koncertów przedstawiciele M. S. Z. i dyplomacji, oraz ci, którzy otrzymują zaproszenie na raut.

W ub. kwartale odbyły się w Filharmonji Warsz. dwa takie festivale: jeden poświęcony muzyce francuskiej i drugi—muzyce włoskiej. Muzykę francuską „propagował" zawsze w Warszawie lubiany i ceniony Robert Casadesus, muzykę włoską „wprowadzał" dyrygent z przeszłością legendarną — Ferrero. Jeden i drugi jeszcze raz nas przekonali, że utwory C. Francka, Debbuss'yego, Vivaldiego i Respighiego są naprawdę piękne. O innych utworach, umieszczonych w programach tych festivali można najrozmaiciej sądzić.

Należy z uznaniem podkreślić dążenia kierownictwa koncertów Filharmonji Warsz. do umieszczania w programach utworów współczesnej muzyki polskiej. W ostatnich czasach zostały wykonane: K. Sikorskiego—II symfonja (całkowicie przerobiona), Maklakiewicza — „Święty Boże" i koncert wioloncz., Lessla — Koncert fort. (b. ciekawe i wartościowe odkrycie muzyczne; piękne wykonanie Z. Drzewieckiego), Nowowiejskiego — „Beatrice", Maliszewskiego — Pieśni solowe z tow. ork., Rytla — „Sen Dantego", Młynarskiego — Suita ork., Kazury—Pieśni dziecięce z tow. ork., Kronenberga — „Antico", Nawrockiego, A. Wieniawskiego—Concertino i innych.

Niesposób wymienić wszystkich solistów koncertów filharmonicznych — przeważnie są to nazwiska znane, o ustalonej reputacji artystycznej.

Pojawienie się przy pulpicie dyrygenckim polaka — zawsze budzi w nas zainteresowanie, a zwłaszcza, jeśli to jest siła nowa, młoda i obiecująca.

Występ w charakterze dyrygenta poranku symfonicznego — p. Olgierda Straszyńskiego należy zaliczyć do udanych i obiecujących. Talent dyrygencki p. Straszyńskiego rozwija się i dojrzewa. Zanotować również należy występ kapelmistrzowski początkującego jeszcze dyrygenta p. L. Guttrego.

Z pośród polskich kapelmistrzów piątkowemi koncertami dyrygowali: Fitelberg, K. Wiłkomirski, Bierdiajew, Nowowiejski.

Na szczególne wyróżnienie zasługuje wykonanie na niedzielnym poranku F. W. pod dyr. Bierdiajewa: Haydna – Stworzenie świata. Chór Konserwatorjum Warszawskiego świetnie przygotowany i dobrze brzmiący dowiódł, że i „w naszych warunkach“ i przy „naszym klimacie“ może powstać porządny chór oratoryjny.

Z pośród koncertów-recitali, jakie odbywały się w ostatnim kwartale, do najciekawszych zaliczyć należy: Casadesus'a, Turczyńskiego, Kona, Umińskiej i Dygata. Koncerty laureatów konkursu im. Henryka Wieniawskiego nie wzbudziły, poza gronem specjalistów i osób żądnych sensacyj konkursowych, większego zainteresowania, tak jak i zresztą sam konkurs. Organizatorzy konkursu wiele pisali na temat znaczenia jego dla muzyki polskiej, niemniej pojawiły się i krytyczne głosy — dowodzące, iż konkurs ten, kwalifikujący polskich skrzypków na ostatnie miejsca, poderwał na terenie międzynarodowym autorytet naszych wiolinistów, że organizując ten konkurs należało przedtem obliczyć się z naszemi w tej dziedzinie siłami. Konknrs im. Henryka Wieniawskiego trochę kosztował Polskę i materjalnie i moralnie—artystycznie.

O ile można było jeszcze łudzić się pracą Opery Warszawskiej w początkach minionego sezonu, o tyle ostatni kwartał rozwiał wszelkie złudzenia co do dążeń artystycznych tej instytucji. Wystarczy przejrzeć afisze premjer Opery Warszawskiej z ostatniego kwartału, by się przekonać, iż pod względem artystycznych aspiracyj jest ona spóźniona conajmniej o lat... 35. „Afrykanka“ — Meyerbera, „Niema z Portici“ — Aubera, „Coppelja“ — Delibes'a i „Hrabia Luksemburg“ (operetka)—Lehara—oto „nowości“ stołecznej opery. Prawda, jest i nowość prawdziwa: „Dybuk“ L. Rocca, ale nie dla polaków wszakże wystawiona. O wykonaniu tych oper nie mogę nic powiedzieć, gdyż obecny repertuar Opery Warszawskiej jest tego rodzaju, iż żaden chyba muzyk, poza sprawozdawcami, do niej nie uczęszcza. Dlaczego prasa warszawska z taką pobłażliwością i z naiwną życzliwością rozpisuje się o Operze Warszawskiej — to już pozostanie tajemnicą.

Stow. Miłośników Dawnej Muzyki zakończyło IX sezon, wypełniając całkowicie nakreślony na początku sezonu plan andycyj. Cykl wszystkich kwartetów Beethovena, kilka audycyj z udziałem orkiestry kameralnej, oraz kilka audycyj solowych ściągały do sali Konserwatorjum dość licznych słuchaczy.

W ostatnich dniach maja odbył się b. ciekawy koncert, poświęcony muzyce współczesnej, a zorganizowany przez T-wo Wydawnicze Muz. Polskiej wespół z Polskiem T-wem Muz. Współczesnej. M. in. wykonano: Woytowicza kwartet smyczkowy, Bacewiczówny Partitę i Szałowskiego Andante (skrzypce). W przyszłym sezonie T-wo Wyd. Muzyki Polskiej ma zamiar zorganizować kilka takich koncertów.

B. R.

POZNAŃ.

Niebogaty jest plon ostatniego kwartału. Sezon symfoniczny skończył się właśnie na początku okresu sprawozdawczego dwoma koncertami, a opera dociągnęła do maja robiąc poza operetkami i stałym repertuarem operowym, trzy mało produktywne (po kilka przedstawień) wysiłki — Hrabina, Nieszpory sycylijskie Verdi'ego i Borysa Godunowa (najlepiej przygotowany). Przyszłość teatru operowego jest u nas zapewniona przynajmniej na dwa, a podobno nawet na trzy lata. P. Latoszewski podpisał z miastem kontrakt na taki właśnie czas. Mamy więc pewność że instytucja pójdzie tak, jak dotąd.

Dwa ostatnie koncerty symfoniczne ożywiły nieco słabe jak dotąd zainteresowanie publiczności. Stała się to dzięki wykonawcom i programowi, pierwszy raz bowiem zobaczył Poznań p. *Józefa Ozimińskiego* przy pulpicie kapelmistrzowskim i pierwszy raz — na tym samym koncercie — usłyszała nasza publiczność cembalo tak „na żywo", wprost z estrady a nie jak dotąd tylko przez radjo.

Na cembalo grała również mało znana w Poznaniu p. Trombini-Kazurowa.

Dlaczego nasze prowincjonalne zespoły orkiestrowe unikają kontaktu z tak wybornym muzykiem i doświadczonym kapelmistrzem jak Józef Ozimiński jest niezrozumiałe; chyba tylko dlatego, że niema go kto zareklamować i narzucić — a sam on tego oczywiście nie zrobi.

Tutaj był przyjmowany z wielką sympatją i zdobył sobie duże uznanie.

Co do cembalo na którem p. Kazurowa z dużą umiejętnością i smakiem grała trzeba wyznać, że zaskoczyło słuchaczy nikłem brzmieniem, bo choć nie spodziewano się siły dźwięku fortepianu, to jednak sądząc po radjo, obiecywano sobie więcej.

Okazuje się jeszcze raz jak dalece radjo zniekształca dźwięk. Zainteresowanie produkcją było jednak bardzo duże, o czem świadczył nastrój sali i powtórzenie wieczoru w ramach kameralnych, ze współudziałem violi d'amore, na której grał jedyny zdaje się w Polsce specjalista p. Jan Rakowski.

Ostatnim koncertem zamykającym sezon symfoniczny był koncert oratoryjny. Przygotował go i prowodził Władysław Raczkowski wykonując: oratorjum „Chrystus na Górze Oliwnej" Beethovena i „Apokalipsę" Wallek-Walewskiego. Nowością była „Apokalipsa" (raz dotąd wykonywana w Krakowie). Jest to utwór zajmujący bardzo wybitną pozycję w naszej literaturze oratoryjnej, dzięki wspaniale napisanym partjom chóralnym. Część orkiestrowa wymagałaby retuszów choćby już z tego względu, że przytłacza solistów. Solowych partyj jest b. dużo, bo aż dziesięć, z czego partja św. Jana jest z natury rzeczy najdłuższą i wogóle za długą. Rzecz zyskałaby na skrócie albo przebudowie tej partji właśnie. Inwencja szlachetna, środki umiarkowane, wymagania dla śpiewaków wielkie. Wykonanie jaknajbardziej staranne. Raczkowski dał trud olbrzymi, przygotowując cztery wielkie zespoły śpiewacze (Tow. Muzyczne, Chór Nauczycielski, Echo i Arjon), które brzmiały pięknie i śpiewały niezawodnie. Polskie Radjo wymówiło się od transmisji tej wzorowej produkcji.

W ostatnich tygodniach dyrektor Wielkopolskiej Szkoły Muzycznej dr. Piotrowski wystąpił z wykonaniem „Missy Solemnis" Beethovena. Zebrał do tego bardzo dobry zespół chóralny (trochę słabe tenory), złożony z uczniów Szkoły i słuchaczy Wyższego Kursu Nauczycielskiego, a zato zupełnie niewystarczający zespół orkiestrowy. Dobrze przygotowani byli soliści z wyjątkowo ładnemi i dobrze szkolonemi głosami (za wyjątkiem tenora znów).

Do rozstrzygnięcia pozostaje kwestja: dlaczego z tym dobrym wprawdzie (wyłączyć trzeba orkiestrę), ale zbyt świeżym i niewyrobionym zespołem uczniowskim postanowiono wykonać właśnie „Missę Solemnis“?

Jeśli mowa o mszach, to należy wspomnieć o wykonaniu mszy e-moll Brucknera przez chór kościoła Zmartwychwstańców (dyr. Latoszewski) podczas Wielkiej Nocy.

Podczas Wielkiego tygodnia i Świąt chór katedralny ks. Gieburowskiego wykonał jak zwykle wspaniały program liturgiczny, ściągający zwykle w tym czasie do katedry mnóstwo słuchaczy laickich.

Staraniem pp. Kamieńskich odbył się w pałacu Działyńskich wieczór rokokowy z szeregiem dobrze dobranych aryj Mozarta i jegoż znanym Lustspielem „Schauspieldirektor“.

Z chóralnych wieczorów należy zanotować jubileuszowy koncert chóru kościelnego św. Łazarza (dyr. Dorożała) z bardzo poważnym i dobrze wykonanym programem. Stwierdzić przy okazji należy coraz wyraźniejsze postępy w rozwoju poznańskich chórów kościelnych. Inny chór „Lutnia“ z Dębca (przedmieście) wystąpił z bardzo awangardowym programem, wykonując pieśni kurpiowskie—chóralne i solowe Szymanowskiego, bardzo eksperymentalne pieśni Maciejewskiego, nast. Raczkowskiego, moje i innych, już dalej od awangardy stojących, jak mistrz Nowowiejski np. i t. p.

Było to oczywiście nieco ryzykowne, ale świadczące równocześnie o niemałych zdolnościach wykonawczych tego rodzaju chórów.

Dyrygentem tego zespołu jest p. Weigt, nauczyciel.

Recitali było sporo. Najważniejsze to: pp. Podlewskiej, Lisickiego, Johannesa Straussa (fortepian), Daum-Rogalińskiej (śpiew) i Bodth'a (skrzypce). Z kameralnych nie było tym razem nic, za wyjątkiem współudziału członków kwartetu Tow. Muzycznego, w koncercie p. Daum-Rogalińskiej, gdzie wykonano pierwsze trio Poradowskiego.

Im częściej słucham muzykę kameralną Poradowskiego, tem lepszą sobie o niej wyrabiam opinję i tembardziej się dziwię, dlaczego poza Poznaniem nie dostrzega jej nikt. Dlaczego jej nie grają, dlaczego nie wydają, choć ciągle się słyszy narzekania na brak tego gatunku twórczości u nas.

To jest także jedna z tajemnic stolicy. *St. Wiechowicz.*

KRAKÓW.

Dalecy od złudzeń, możemy stwierdzić jednak w bieżącym sezonie dość znaczne ożywienie ruchu muzycznego na terenie Krakowa. Wyraziło się ono głównie zorganizowaniem 4-ch koncertów symfonicznych z udziałem wybitnych polskich artystów i całego szeregu pomniejszych imprez, o czem szczegółowiej pisaliśmy już w poprzednich sprawozdaniach. Podkreślamy tem chętniej to zjawisko, albowiem przyczyniły się do tego przedsiębiorczość, wytrwałość i inicjatywa miejscowych organizacji i stowarzyszeń muzycznych, mających zadanie b. ciężkie dla braku poparcia materjalnego zzewnątrz, a liczących głównie na zamiłowanie do muzyki zarówno wykonawców jak i publiczności krakowskiej. Można zaryzykować twierdzenie, że również i sami muzycy wykazują obecnie większą wydajność pracy, wzmocnieni moralnie przez nowy prąd, jaki zapanował w tym roku w referacie muzycznym krakowskiej rozgłośni.

Praca muzyczna tej niezwykle skromnej w zasięg radjostacji, przewyższająca zresztą ilościowo a b. często i jakościowo jedną z 6-krotnie silniejszych od niej

radjostacji polskich, nie może nie mieć korzystnego wpływu na intensywność i podniesienie poziomu życia muzycznego naszego miasta. Jeżeli da się w Krakowie zaobserwować równocześnie pewien spadek występów zagranicznych wirtuozów, to nie mamy z tego tytułu powodu do poważniejszych zmartwień (tymczasem musimy kontentować się owocami własnej pracy).

Obecnie możemy zanotować 2 ostatnie w tym sezonie koncerty Filharmonji krakowskiej. Na jednym z nich wykonano Nowowiejskiego L'enfant prodigue, Strawińskiego Skerco symfoniczne i koncert wiolonczelowy Saint-Saënsa. Dyrygent Feliks Nowowiejski, solistka — Zofja Adamska. Nie omówimy bliżej tego koncertu gdyż nie mogliśmy go słyszeć. Koncert, na którym wykonano Requiem Berlioza pod dyrekcją Bolesława Wallek-Walewskiego z udziałem krakowskiego tenora Zbysława Woźniaka — słyszeliśmy przez radjo i dlatego opinja nasza o wykonaniu dzieła tego, pozbawionego zresztą wdzięku i natchnienia, wartościowego dla współczesnego słuchacza, musi podlegać pewnym zastrzeżeniom dotyczącym niedoskonałości naszych radjoodbiorników. Tem niemniej można było ustalić duże braki z powodu nie dość trafnego ustawienia mikrofonu, a jeszcze większe — z powodu nieuwzględnienia przez dyrygenta omawianego koncertu skłonności kotłów i blachy do forsowania. W transmisji Requiem z Krakowa part chóralny tenora, naogół b. wysoko pisany, tem samem mający dane, aby dość łatwo dominować nad innemi grupami, w wielu wypadkach był dla ucha radjosłuchacza zupełnie nieuchwytny, a całość zespołu chóralnego nikła w miarę odzywania się rywalizujących w głuszeniu blaszanych instrumentów dętych.

Chcielibyśmy przypadkowi tylko przypisać transmitowanie na kwadrans przed krakowską audycją chóralno orkiestrowego dzieła Haendla z Gewandhausu w Lipsku. To zestawienie pozwoliło wyprowadzić wniosek, że w Polsce materjał chóralny poważnie szkolony mógłby być chlubą naszej muzyki, kiedy jednocześnie upewniło ono nas, że stan naszych aparatów orkiestrowych przedstawia się b. ponuro, a wręcz—beznadziejnie, jeśli chodzi o instrumenty dęte. Niestety przyszłość nie obiecuje nam polepszenia tego stanu rzeczy.

Milczeniem możnaby pominąć ostatni koncert Kameralnego Zespołu Instrumentalnego pod kierownictwem artystycznem krakowskiego altowiolisty Stefana Schleichkorna, gdyby nie jego wiele zapowiadająca nazwa. Ten „uroczysty koncert poświęcony twórczości Bacha i Haëndla“ był — według zdania poważnych muzyków — tandetnie wykonany (zatem nie żałujemy, żeśmy go nie słyszeli) i nie przynosi chluby zespołowi, aspirującemu do poważnej pracy; nie doda ten „uroczysty“ koncert laurów i p. Schleichkornowi, zdolnemu, lecz nadużywającemu reklamy muzykowi (najlepszy polski altowiolista!?). Takie, publiczność wabiące zachwalanie „własnego towaru“ nie uchodzi w żadnym razie byłemu studentowi wydziału muzykologicznego.

W odmiennem świetle postawił siebie krakowski skrzypek i kompozytor — Artur Malewski, występując z tym samym zespołem. Jego koncert kompozytorski świadczy korzystnie o wysiłkach twórczych tego muzyka, pozbawionego bezpośredniego obcowania z poważniejszą orkiestrą symfoniczną oraz samotnie borykającego się z trudnościami zawodu kompozytorskiego. Koncert powyższy, na którym wykonano kwartet smyczkowy, 2 utwory fortepianowe, „Żywioły Tatr“, 2 utwory na instrumenty dęte z melodeklamacją oraz sekstet smyczkowy — pozwala zauważyć dość znaczną ewolucję i pogłębienie intencji krakowskiego kompozytora. Trudno obecnie już mówić, jakie będzie „ostatnie słowo“ tego młodego jeszcze twórcy. Wydaje się jednak, że zaczyna on „rozsmakowywać się“ w góralszczyźnie, ulega-

jąc prądowi, któremu dał życie Szymanowski. Jeśli chodzi o poszczególne utwory Malewskiego, to w kwartecie dostrzegamy najbardziej jasną i prostą tematykę, w której rytmika odgrywa pokaźną rolę. Pewnego zamglenia inwencji można dopatrzeć się w sekstecie smyczkowym, który pozatem cechuje większe wyrafinowanie faktury. Tam też kompozytor udatnie walczy z wpływami Debussy'ego. 2 utwory do słów Tuwima i Młodożeńca wyraziste i interesujące wymagają innego „podania", aby wartości w nich ukryte nie przeszkadzały jedne drugim. Malawski musi się zgodzić, że zespół instrumentów dętych jest w swych minjaturach tylko akompanjatorem recytatora, który nieskrępowany dynamiką gry swego partnera może wówczas mówić zarówno podniesionym głosem jak i szeptem. W trzech innych utworach noszących nazwę „Żywioły Tatr", młody nasz kompozytor pokusił się o muzyczne oddanie Morskiego Oka, lawiny i „halnego". Wykonanie tych obrazków utwierdziły nas w przekonaniu, że „recepta" na obsadę instrumentów nie była w 100-u procentach trafnie przez niego wybrana. Obsada ta (kilka instrumentów drewnianych dętych i róg) wystarczyła dla oddania wyrazu Morskiego Oka, utworu b. udatnego w tym zbiorku. Dwa pozostałe — domagały się bogatszej szaty instrumentalnej i szerszego rozwinięcia. W brzmieniu tych utworów, wiele pozostawiającego do życzenia, brakowało często basu. W utworach fortepianowych jesteśmy skłonni dopatrywać się „szukania" (Robot) i braku przekonywującej inwencji (Taniec Arabski).

Kończąc niniejszem sprawozdaniem całoroczny przegląd życia muzycznego w Krakowie, nie możemy nie wspomnieć na tem miejscu o społecznem znaczeniu pracy małego zespołu orkiestrowego bursy ks. Kuznowicza, gdzie są dawane muzyczno-teatralne widowiska, mające stałe i b. znaczne powodzenie u sfer pozbawionych innego żywego kontaktu z muzyką.

Z. D.

LWÓW.

Sezon koncertowy pogrążył się już w głębokim śnie letnim. W Filharmonji lwowskiej, która ma w minionym sezonie szereg świetnych koncertów za sobą, zaznaczyło się w drugiej połowie sezonu (marzec — maj) pewne opadanie linji idącej początkowo tak stromo w górę. Rakietą muzyczną, która oślepiła Lwów, był znów Neumark, dając na zakończenie sezonu Filharmonji symfonję Haydna, jakiej Lwów nie pamięta. Ponadto dyrygowali: Wiłkomirski (który dał chrzest groteskowej suicie młodego kompozytora lwowskiego, Jakóba Munda), Berdjajew, rozmiłowany w pustej błyskotliwości Czajkowskiego i Rimski-Korsakowa, Nowowiejski, który przedstawił się jako kompozytor muzyki religijnej, wierny „Parsifalowi". Solistami koncertów Filharmonji byli: Czapliński, Temianka, Drzewiecki i młodziutki Portnoj, (w popularnym wieczorze pod batutą niedojrzałego jeszcze do pulpitu Altenberga).

P. T. M. wystawiło 9. symfonję Beethovena, wykazując znów świetne brzmienie chórów (dyrekcja: Sołtys, soliści: Platówna, Leska, Woliński, Michałowski, chór P. T. M., zasilony chórem „Echa Macierzy", orkiestra Filharmonji lwowskiej); bardzo dobrze przygotowanem „Niemieckiem Requiem" Brahmsa dało P. T. M. jeden z najpiękniejszych wieczorów sezonu (dyr. Sołtys, soliści: doskonała w roli śpiewaczki oratoryjnej Cywińska i Biccio, chór P. T. M., orkiestra Filharmonji).

Paradoksalna sytuacja naszego życia muzycznego nie uległa zmianie: cały ruch koncertowy ograniczał się do koncertów Filharmonji i P. T. M., brakło zupełnie muzyki kameralnej i solistów. Biuro koncertowe Tuerka nie wykazało (poza Filharmonją, której administrację prowadziło w minionym sezonie) — najmniejszej

inicjatywy. Gdy Polska zachwycała się Hofmanem, Lwów mógł go podziwiać wyłącznie przez radjo. Na tem gorętsze uznanie zasługuje ostatnio zrealizowana myśl tanich koncertów najznakomitszych profesorów konserwatorjum P. T. M. Wieczory te mają wszelkie dane, aby stać się czynnikiem kultury muzycznej o doniosłem znaczeniu społeczno-wychowawczem. Inauguracją tych koncertów był niezapomniany wieczór beethovenowski Muenzera; w drugim koncercie, poświęconym Bachowi, wystąpili z wielkiem powodzeniem Czapliński i Muenzer (świetne wykonanie koncertu d-moll), akompanjującą orkiestrę prowadził Sołtys. Słowo wstępne wygłosił w obu wieczorach Koffler, interesując głęboko pomyślanem podejściem do tematu.

Operę, która przed dwoma laty zginęła w pełnym rozkwicie na brak funduszów, ciągle Lwów opłakuje. O aktualności tej instytucji we Lwowie świadczy fakt, że się kwestję opery ciągle w prasie omawia i z różnych stron oświetla. Dziś trudno jeszcze przewidzieć, jaki obrót sprawa weźmie.

J. F.

WILNO.

Życie muzyczne Wilna ogniskuje się obecnie w trzech punktach: na estradzie koncertowej, w orkiestrze symfonicznej i klubie muzycznym.

Na estradzie słyszeliśmy p. Drzewieckiego w b. dobrej formie pianistycznej, fantastyczną Marian Anderson, najlepszą chyba śpiewaczkę, jaką słyszeliśmy w ostatnich latach, skrzypków Manena i Vasę Prihodę, naprawdę wybitnych wirtouzów. Prócz tego z orkiestrą symfoniczną grali pianista Kon (koncert f-moll Chopina) oraz Irena Dubiska (koncert Czajkowskiego). Na tych występach prawdopodobnie sezon w tym roku wyjątkowo udany skończy się. Zapowiedziano recital Szpinalskiego, który po powrocie z Ameryki nie grał jeszcze na estradzie wileńskiej.

Orkiestra prowadzi swoją akcję symfoniczną dalej. Pokazało się, że Koncerty z gościnnym występem Bierdjajewa cieszyły się ogromnem powodzeniem. Akcja ORMUZ'u w tym zakresie okazała się niezwykle doniosłą, wprowadzając nareszcie oddawna pożądaną zmianę przy pulpicie dyrygenckim.

Klub muzyczny poświęcił jeden wieczór Schubertowi (wykonawcy pp. Grabowska, Hleb-Koszańska i Katz). Najbardziej interesującym wieczorem był koncert kompozytorów wileńskich. Fizjonomja Witolda Rudzińskiego (trio na flet, obój i fortepian) zyskuje na wyrazistości; młody ten muzyk posiada rozmach i werwę i wcale pokaźną technikę kompozytorską. Suita baletowa Sylwestra Czosnowskiego (na fortepian) dobrze brzmi na fortepianie pomimo, że przerobiona została z partytury orkiestralnej. Rymy dziecięce Stanisława Węsławskiego, nieźle pomyślane, wykazują brak rzetelniejszego rzemiosła i nie wykraczają poza dobre amatorstwo. Pieśni G. Taitelbauma wypadły interesująco. Wieczór ten wykazał, że w Wilnie powstaje grupa kompozytorów, pełna poważnych zadatków na przyszłość.

Irma.

KATOWICE.

Sprawozdanie z ruchu koncertowego w Katowicach za okres od początku grudnia roku ubiegłego do chwili bieżącej, obejmować musi tyle pozycyj, że zmuszony będę zastosować styl prawie telegraficzny, aby pomieścić je w szczupłych ramach korespondencji. Gwoli przejrzystości najpierw przedstawię wykaz imprez, organizowanych przez Towarzystwo Muzyczne w Katowicach (prezes — p. vice-wojewoda śląski Saloni, kierownik artystyczny—Faustyn Kulczycki dyrektor Śląskiego Konserwatorjum Muz. w Katowicach), które odbywały się częściowo w Teatrze Pol-

skim w Katowicach, częściowo w Sali koncertowej Konserwatorjum, częściowo w Chorzowie.

Będę cytował w porządku chronologicznym.

W początkach grudnia — recital śpiewaczki wiedeńskiej, Walentyny Czuchowskiej.

III koncert symfoniczny Towarzystwa Muzycznego. Udział biorą: Orkiestra symf. Tow. Muz. pod dyrekcją prof. Zb. Dymmka (w programie: Gretry, Dukas), solistki: Stefanja Allinówna (fortepian — warjacje symfoniczne Francka z orkiestrą), oraz Marja Bielicka (mezzo-sopran—pieśni Zbigniewa Dymmka z orkiestrą — pierwsze wykonanie).

W styczniu, ze względu na przerwę świąteczną, Towarzystwo muzyczne żadnych imprez nie organizowało.

W lutym — recital fortepianowy Wiktora Łabuńskiego. W lutym — Koncert organizowany w porozumieniu z „Ormuzem", wykonawcy: Stanisława Korwin-Szymanowska (sopran) i Henryk Sztompka (fortepian).

W marcu—IV koncert symfoniczny Tow. Muz. W programie wyłącznie utwory Dr. Marjana Cyrusa-Sobolewskiego, prof. Śl. Kons. Muz., z okazji 25-cio lecia jego działalności kompozytorskiej. Współudział: Orkiestra pod dyr. Zb. Dymmka, solistka: Irena Strokowska-Faryaszewska (śpiew—pieśni przy akompanjamencie fort. kompozytora).

W marcu również — recital skrzypcowy Stefana Frenkla.

W kwietnia — V koncert symfoniczny Tow. Muzycznego, wykonawcy: Orkiestra symf. pod dyr. Walerjana Bierdjajewa (w programie: Wstęp do Lohengrina, IV symfonja Czajkowskiego), solistka: Eugenja Umińska (skrzypce — koncert d-dur Brahmsa).

Recital śpiewaczy Ireny Strokowskiej-Faryaszewskiej.

W maju — VI (ostatni w sezonie) koncert symfoniczny Tow. Muz. Współudział: Orkiestra symf. pod dyr. Faustyna Kulczyckiego (w programie: Symfonja „Pastoralna" Beethovena, Uwertura Nicolai'ego), soliści: Margerita Trombini-Kazuro (klawesyn — koncert f-moll Bacha z orkiestrą), oraz Józef Cetner (skrzypce — koncert d-dur Beethovena).

Z kolei przystąpić należy do najdonioślejszego bodaj wyczynu Towarzystwa Muzycznego, jakie jest systematyczne prowadzenie audycyj szkolnych w postaci poranków symfonicznych z prelekcjami, niejednokrotnie z udziałem solistów, w Katowicach i w Chorzowie. Wykonywano utwory wszelkich epok i stylów, ze szczególnem uwzględnieniem twórczości polskiej. Poranków tych w roku bieżącym zorganizowano 18-cie, z tego w Katowicach — 12, w Chorzowie — 6. Niektóre z nich były powtarzane parokrotnie (jeden nawet czterokrotnie!), oddzielnie dla młodzieży szkół średnich, oddzielnie dla szkół zawodowych, wreszcie dla szkół powszechnych. Udział brała Orkiestra symf. Tow. Muz. pod dyr. dyrektora Kulczyckiego oraz prof. Dymmka, gościnnie wystąpił również dwa razy bardzo obiecujący młody dyrygent z Warszawy, p. Olgierd Straszyński. Prelekcje wygłaszali: prof. Wanda Chmielowska, dr. Adam Mitscha, prof. Tadeusz Prejzner, pp.: Nigrin, Rykała, Seweryński. Brali również niejednokrotnie udział soliści: prof. Józef Cetner (skrzypce), p. Irena Lewińska (sopran), oraz p. Leopold Janicki (tenor). Ubolewać należy, że z powodu braku odpowiednich fortepianów w szkołach, lub w lokalach, gdzie odbywały się audycje, propaganda literatury fortepianowej nie może być przedsiębrana, gdyż każdorazowe ewentualne koszty przewożenia fortepianów koncertowych nie wytrzymałyby i tak już bardzo trudnej kalkulacji. Entuzjastyczne objawy zachwytu mło-

dzieży, zapełniającej zawsze szczelnie sale podczas poranków, są dowodem, że akcja Tow. Muzycznego trafiła na grunt podatny i że wybrano właściwy moment, za co inicjatorowi tej akcji, dyrektorowi Śl. Konserwatorjum Muz. w Katowicach, Faustynowi Kulczyckiemu, oraz jego sumiennemu współpracownikowi, prof. Dymmkowi, wyrazić należy słowa wdzięczności i uznania.

Poza imprezami, organizowanemi przez Towarzystwo Muzyczne, miały miejsce inne imprezy, które wyliczę gwoli uzupełnienia obrazu całokształtu życia muzycznego stolicy Śląska. A więc:

Jeszcze w jesieni — recitale fortepianowe Imre Ungara i Stan. Niedzielskiego.

W grudniu — recital organowy Tadeusza Goreckiego z Paryża w kościele św. św. Piotra i Pawła w Katowicach.

W styczniu — recital skrzypcowy Bronisława Gimpla.

W lutym — recital skrzypcowy Colletty Frantz, zorganizowany przez „Alliance française".

W kwietniu — recital skrzypcowy laureatki konkursu im. Wieniawskiego, Ginetty Nereu.

W kwietniu również odbyła się Akademja koncert ku czci zmarłego prof. Śląskiego Instytutu Muzycznego w Katowicach, Konstantego Gawryłowa.

Wreszcie w maju — koncert na cele harcerskie, współudział: Helena Ostrzyńska (fortepian), Irena Strokowska-Faryaszewska (śpiew), Alina Nitschówna (recytacje).

Następnie — recital fortepianowy Marji Smyczyńskiej, oraz recital młodego śpiewaka śląskiego, Tadeusza Berala, tenora opery warszawskiej.

Katowice, jako ośrodek bardzo żywo pulsującego życia śląskiego, odczuwają tem wrażliwiej wszelkie wahania, związane z obecną niepomyślną konjukturą ekonomiczną — odbija się to w rezultacie na frekwencji publiczności koncertowej.

Ostatnio daje się zauważyć pewna poprawa — chciejmy wierzyć, że poprawa ta nie jest chwilowa — a nie wątpię, że czynniki, kierujące życiem muzycznem na Śląsku z Towarzystwem Muzycznem na czele, zrobią wszystko, co w ich mocy, aby dotychczasowe ich wysiłki nie poszły na marne — i nie przestaną ich kontynuować.

Herbert Krzok.

BYDGOSZCZ.

Ruch koncertowy Bydgoszczy w bieżącym sezonie miał kilka wartościowych i pięknych pozycyj. Większość z nich minęła jednak bez żywego echa i utonęła w szarzyźnie dnia codziennego, wśród całkowitej obojętności miejscowego społeczeństwa. Między pracą miejscowej grupy muzyków, a ogółem publiczności coraz silniej uwidacznia się brak wzajemnego zrozumienia. Wina tu leży raczej po stronie publiczności, która najwyraźniej bojkotuje wszelkie imprezy muzyczne. Najsilniejszą frekwencją cieszą się w Teatrze Miejskim... przedstawienia operetkowe, które, naginając się do pojęć miejscowych, także zaliczyć muszę do pozycyj muzycznych.

Cały ruch koncertowy uzależniony jest tu całkowicie od miejscowych instytucyi społecznych i dobroczynnych, które przejęły w swe ręce organizację wszelkich imprez. Oczywiście, że głównym motorem są tu względy kasowe, nie może więc być mowy o racjonalnej organizacji ruchu koncertowego. Zresztą „zrobienie kasy" jest dla każdego organizującego koncert towarzystwa połączone z ogromnym wysiłkiem wobec zupełnego braku zapotrzebowania w tej dziedzinie u publiczności bydgoskiej.

„ORMUZ" przyszedł tu z pomocą, dostarczając pierwszorzędnych artystów miejscowym organizacjom na warunkach zapewniających dochodowość imprez. Mieliśmy z tej racji dwa nader interesujące koncerty (trzeci w maju został odwołany

z powodu żałoby narodowej) z ramienia ORMUZU. W pierwszym (listopa) udział brali: St. Korwin-Szymanowska i Henryk Sztompka; w drugim (grudzień): Irena Dubiska i Wiktor Łabuński, a więc artyści, których w obecnych warunkach nie usłyszelibyśmy w Bydgoszczy, gdyby nie pożyteczna działalność „ORMUZ'u".

Pozatem koncertowali w Bydgoszczy pianiści: Stanisław Niedzielski, który w swych dorocznych recitalach, przed wyjazdem z kraju po ferjach letnich, prezentuje rodzinnemu miastu swe poważnie rozwijające się umiejętności pianistyczne, zwłaszcza w zakresie zdobyczy technicznych; Zygmunt Lisicki, który w interesującym programie recitalu zaprezentował swe nieprzeciętnej miary walory estradowe: szczery temperament, ciepły ton i wyrównana technika; oraz Edmund Rösler z koncertem fortepianowym f-moll — Chopina z tow. orkiestry Miejskiego Kons. Muzycznego. Skrzypce reprezentowane były recitalem znakomitego w swych umiejętnościach technicznych, a niezbyt zaciekawiającego interpretacją J. Manen'a.

Na specjalną uwagę zasłużył sobie koncert symfoniczny orkiestry Miejskiego Kons. Muz. pod dyr. Zdzisława Jahnkego, który wzniósł uczniowski zespół orkiestrowy do poważnego poziomu i zdobył szczere uznanie dla swych umiejętności kapelmistrzowskich. Wykonane zostały: P. Czajkowskiego: Serenada na smyczkową orkiestrę, J. Paderewskiego: Koncert fortepianowy a-moll (solistką była uczenica wyższego kursu Miejsk. Kons. Muz.) i A. Dworzaka: Symfonja e-moll „Z nowego świata". W Wielki Czwartek odbył się doroczny koncert oratoryjny Miejsk. Kons. Muz. Głównym punktem programu było oratorjum A. Dworzaka—Stabat Mater.

Nie można pominąć milczeniem działalności niedawno powstałej Sekcji Muzycznej przy Kole Pracowników Oświatowych, starającej się zorganizować krzewienie oświaty muzycznej wśród wszystkich warstw społeczeństwa miejscowego, urządzając bezpłatne koncerty, o mniej lub więcej poważnym charakterze.

Jerzy Stefan.

GDAŃSK.

Polski ruch muzyczny w Gdańsku—względnie sprawa muzyki polskiej w Gdańsku, to zagadnienie bardzo skomplikowane. Przyczyną tego jest fakt, że zagadnienie to, nie może być traktowane jako zamknięte samo w sobie, jako obejmujące jedynie całokształt spraw polskiego życia muzycznego w Gdańsku. Łączy się ono bowiem ze sprawą większą i ważniejszą, której na imię „życie kulturalne Polonji Gdańskiej". W tem ogólnem zagadnieniu, zajmuje jednak sprawa życia muzycznego miejsce dosyć ważne, zdobywa też dla siebie coraz więcej zainteresowania ze strony zarówno czynników oficjalnych polskich, jak ze strony organizacyj społecznych, jak wreszcie ze strony samego społeczeństwa.

Coraz więcej ludzi odpowiedzialnych mniej lub więcej za polskie sprawy kulturalne w Gdańsku godzi się z tem, że dla należytego wychowania narodowego grupy polskiej, dla utrzymania jej odrębności narodowej, w morzu niemczyzny panoszącej się na tym terenie i propagującej swą kulturę bardzo różnorakiemi sposobami—należy także umuzykalnienie tej g upy i to zarówno ogólne, jak przedewszystkiem umuzykalnienie jej w duchu narodowym. I w tym duchu ma od pewnego czasu starania, a starania te zaczynają stawać się widocznemi w terenie, w tem zrozumieniu, że obecnie można w Gdańsku wogóle mówić o polskim ruchu muzycznym jako takim. Skromny to ruch—brak mu jeszcze tętna—brak krwi—ale w każdym razie zaczyna on pulsować.

W obecnym stanie widoczne są w polskim ruchu muzycznym w Gdańsku trzy ośrodki—połączone jednak bardzo licznemi węzłami, już to natury personalnej, już też organizacyjnej. Ośrodkami tymi, w których koncentruje się i wyczerpuje

polskie życie muzyczne w Gdańsku, to liczne polskie chóry, Polskie Towarzystwo Muzyczne, Polskie Konserwatorjum Muzyczne Macierzy Szkolnej i wreszcie Departament Wychowania Obywatelskiego Związku Polaków, organizacji polityczno-społecznej, która ogarnia całokształt życia polskiego w Gdańsku, a więc także zajmuje się częściowo sprawami polskiego życia muzycznego

Najdawniejszemi placówkami muzycznemi, bo spoglądającemi częściowo na tradycję przedwojenną, to polskie chóry w Gdańsku. Jest ich kilka. Najważniejsze z nich to „Lutnia", „Cecylja", „Moniuszko" i t. d W historji swej mają one zarówno bogate jak i skromne karty. Zależało to zawsze i zależy nadal od tętna życia polskiego w Gdańsku. Jeśli to życie rozwija się, jeśli tętno jego biło mocno, to także te chóry rozwijały się, miały dużo członków, którzy chętnie chodzili na próby, miały dyrygentów, którzy chociaż czasem bardzo „po swojsku", ale zato z zapałem wypełniali swe obowiązki artystyczne. Do najlepszych polskich chórów w Gdańsku należał przez dłuższy czas chór męski „Moniuszko", który wybił się swego czasu nawet na czoło chórów pomorskich, a także zyskiwał uznanie i poklask na ogólnopolskich zjazdach śpiewaczych. Rekrutował się częściowo z elementu miejscowego, częściowo zaś z przybyszów z Polski, pracujących w Gdańsku w różnych firmach, władzach i urzędach, specjalnie zaś na koleji i na poczcie. Długoletnim jego dyrygentem był miejscowy muzyk i kompozytor pan Tadeusz Tylewski. Z powodu przeniesienia Dyrekcji kolejowej z Gdańska do Bydgoszczy i Torunia, stan personalny chóru „Moniuszko" zmniejszył się, śpiewacy częściowo odjechali, nowi nie znaleźli się dotychczas, zmieniła się osoba dyrygenta i chór na jakiś czas stracił sporo na swej wartości. Są jednak pewne widoki, że po wakacjach sprawa zmieni się na lepsze. Wszystkie chóry polskie w Gdańsku są skoncentrowane w Gdańskiem Okręgu śpiewaczym, utrzymującym bardzo ścisły związek zarówno artystyczny, jak i ideowy z okręgami śpiewaczemi na Pomorzu.

Dalsze ośrodki muzyczne t. j. Polskie Towarzystwo Muzyczne i Polskie Konserwatorjum Muzyczne spoglądają dzisiaj na 10-letni okres swej działalności. Podobnie jak przy chórach polskich w Gdańsku, także i życie tych placówek przechodziło różnorodne koleje. W założeniu swem miało Polskie Towarzystwo Muzyczne być organizacją powołaną do zorganizowania życia muzycznego w Gdańsku; ono założyło i miało utrzymywać Konserwatorjum Muzyczne, by dać w ten sposób polskiej części ludności możność kształcenia się w polskiej szkole muzycznej; ono, przy pomocy polskich czynników oficjalnych w kraju i Gdańsku, urządzało koncerty artystów i muzyki polskiej, ono stworzyło orkiestrę symfoniczną, która miała bardzo piękne karty w swej „historji" chociażby tylko wspomnieć, że na jednej z uroczystości narodowych, odegrała ta orkiestra poraz pierwszy w Gdańsku — Wagnera „Polonja" — i to odegrała pod względem muzycznym bardzo wartościowo. Prezesem Towarzystwa a zarazem dyrektorem Konserwatorjum był w tym czasie pan Jan Niwiński. Kiedy przed niespełna dwoma laty osłabło przejściowo tętno życia polskiego w Gdańsku, przez odejście z Gdańska kilku polskich placówek i urzędów, oraz kiedy przed niespełna 1½ rokiem odszedł z Gdańska p. Niwiński— życie muzyczne polskie zaczęło zamierać i to w tempie niebezpiecznie prędkiem. Zainteresowały się jednak tą sprawą polskie czynniki oficjalne a przedewszystkiem Polska Macierz Szkolna, to jakgdyby Polskie Ministerstwo Oświecenia Publicznego w Gdańsku i dzięki staraniom tych czynników sprawa ta weszła na nowe tory. Weszła zaś na nowe tory od czasu powołania do Gdańska na stanowisko dyrektora Konserwatorjum Muzycznego p. Kazimierza Wiłkomirskiego z Warszawy. Przyjazd jego do Gdańska zapoczątkował, można śmiało powiedzieć, nową erę w miejscowem

życiu muzycznem. Pan Wiłkomirski, którego przybycie do Gdańska poprzedziła jego sława, jako najwybitniejszego wiolonczelisty polskiego, jako dyrygenta i kompozytora, zabrał się po przybyciu na miejsce, dosłownie prawie „z zakasanemi rękami“ do pracy. Zabrał się z długoletniem fachowem doświadczeniem i z prawdziwie młodzieńczym zapałem.

Od przeszło roku — ruch muzyczny w Gdańsku jest związany ściśle z jego nazwiskiem i nazwiskami jego współpracowników, a przedewszystkiem siostry jego p. Marji Wiłkomirskiej. Objąwszy kierownictwo Konserwatorjum, objął p. Wiłkomirski także prezesurę Towarzystwa Muzycznego i przystąpił do budzenia, na ogół śpiących od pewnego czasu, zainteresowań muzycznych polskiego społeczeństwa. Rzeczywistość nałożyła jego zamiarom i poczynaniom pewne wiązy; nie mógł, i ciągle jeszcze nie może myśleć o stworzeniu np. orkiestry symfonicznej, dlatego ograniczył swą działalność na teren muzyki kameralnej i występów solowych, na teren działalności chórów, oraz na teren pracy pedagogicznej w Konserwatorjum.

W okresie roku t.j. od maja 1934 odbyło się w Gdańsku 10 koncertów kameralnych; pierwsze cztery, to były jakgdyby próby urządzane bezpłatnie w lokalu Polskiego Towarzystwa Muzycznego; wystąpiły zupełnie bezinteresownie siły profesorskie Konserwatorjum, naturalnie z inicjatorem p. Wiłkomirskim na czele. Osiągnęły te koncerty swój cel; zbudziły zainteresowanie przedewszystkiem wśród młodzieży i wśród tych, właściwie dosyć licznych polskich miłośników muzyki, którzy z konieczności musieli chodzić na koncerty niemieckie, nie chcąc być wogóle pozbawionymi muzyki. Kiedy p. Wiłkomirski został prezesem Towarzystwa Muzycznego, zorganizował cykl koncertów historycznych, obejmujący całokształt muzyki od Haydna i klasyków, poprzez romantyzm, Chopina, poprzez Brahmsa i Griega, do czasów najnowszych, ze specjalnem uwzględnieniem muzyki polskiej ostatniej doby. Koncertów takich odbyło się 5. Jeden z nich poświęcony twórczości Chopina był prawdziwą ucztą muzyczną a równocześnie narodową manifestacją. Wykonawcami na koncertach, poprzedzanych każdorazowo bardzo piękną, i literacko i muzycznie prelekcją, wygłoszoną przez p. Wiłkomirskiego, byli przedewszystkiem sam p. Wiłkomirski i siostra jego pani Marja Wiłkomirska, następnie z grona profesorskiego Konserwatorjum, panie Bereśniewiczowa (fortepian), Budzyńska (śpiew) i pan Roesner (skrzypce), także inne artystki i artyści jak pani Gadejska (śpiew), pani Marja Tańska (fortepian), panowie Wiłkomirski Alfred (altówka), Schenker (skrzypce) i t. p. Koncerty te zyskały sobie pewną sławę lokalną i powstała już pewna grupa bywalców, którzy żadnego z nich nie opuścili. Szczupłość niniejszego sprawozdania nie pozwala omówić chociażby pobieżnie obecnych poczynań, oraz zamiarów na niedaleką przyszłość odnośnie do spraw chóralnych i orkiestralnych, lecz koniecznie trzeba chociaż kilka słów poświęcić pracy Konserwatorjum Muzycznego. Staje się ono powoli pierwszorzędną placówką pedagogiczno-muzyczną, która, co do walorów swych, może śmiało konkurować z miejscowemi zakładami niemieckiemi, a nawet pod pewnemi względami je przewyższa. Pewnego rodzaju rewelacją był, pierwszy bodaj wogóle w Gdańsku polski popis muzyczny.

Tak przedstawia się w bardzo ogólnym zarysie sprawa polskiego ruchu muzycznego w Gdańsku. Jesteśmy tu na miejscu jak najlepszej myśli co do przyszłości i wierzymy, że usiłowania prawdziwych muzyków i wychowawców, jakich obecnie w Gdańsku posiadamy, przyniosą plon i powiększą zastępy polskiej braci muzycznej w Gdańsku.

P. S. P.

PARYŻ.

STOWARZYSZENIE MŁODYCH MUZYKÓW POLAKÓW W PARYŻU, istniejące już dziewięć lat, nadal utrzymuje i rozwija swą działalność. Dowodem jej był koncert, zorganizowany 31-go stycznia w sali Ecole Normale, na którym Marja Modrakowska odśpiewała trzy cykle pieśni (Maciejewskiego, Mycielskiego i Szeligowskiego) oraz pieśń Gradsteina, wszystko jako pierwsze wykonania. Nadia Boulanger i jej zespół wykonali „Kantatę Dziecięcą“ Woytowicza, oraz motety Zieleńskiego i Monteverdiego. Roman Totenberg odegrał po raz pierwszy „Canzonę“ Haendla-Fitelberga i „Andante“ Szałowskiego, wykonując ponadto szereg kompozycji J. Fitelberga, Szałowskiego i Wieniawskiego.

Częste i zawsze pełne sukcesu występy Marji Modrakowskiej, oraz koncerty pań: Dickstein, Massalskiej, Piaseckiej i Radwan, pp.: Kagana i Totenberga, świadczą chlubnie o talencie i pracy wirtuozów należących do Stowarzyszenia. Audycje miesięczne tej organizacji są dla każdego z nich przystępnym do popisu terenem. Zebrania towarzyskie utrzymują wzajemny kontakt przeszło trzydziestu muzyków, przebywających obecnie w Paryżu, zgrupowanych w Stowarzyszeniu, które w miarę swych możnosci służy im pomocą i radą wzajemną.

Ten pobyt w Paryżu, to dla muzyki polskiej kontakt ze sztuką i myślą Zachodu. Zarzucano nam w kraju, że artysta polski traci po dłuższym tu pobycie swe odrębności rasowe. Jak zawsze w dyskusji, prawda leży po obu stronach. Chodzi tylko o struny na których się wygrywa.

Nie posiadamy dotychczas polskiej „szkoły“ w muzyce, w tym sensie w jakim ją posiadają Niemcy, Italja, Francja czy Rosja. W XIX. i jeszcze na początku XX-go wieku kompozytorzy nasi, z wyjątkiem Chopina, zapatrzeni byli we współczesność, płynącą z Niemiec. Czy, piszac dzieła bezpośrednio oparte o polską tematykę ludową, lub dając swoim symfonjom czy operom polskie tytuły, byli oni bardziej polscy od generacji powojennej? Już przeszło stuletnia tradycja wykazuje nam, że prawdziwy talent tylko zyskuje na kontakcie z kulturą zachodnią. Szukali tego kontaktu najwięksi mistrzowie Europy Środkowej. Goethe i Chopin, Wagner i Strawiński nie utracili swoich cech rasowych w Paryżu czy Italji. Bez wpływu i tradycji nie istniał dotąd artysta. Chodzi więc tylko o wybór tego środowiska. Sądzimy, że oparcie muzyki polskiej jedną nogą o Paryż, może być dla niej tylko korzyścią. Taka jest w kilku słowach geneza i racja bytu Stowarzyszenia M. M. P. Zresztą, jest tu zawsze miejsce na opozycję. Wielu naszych muzyków odnosi się bardzo krytycznie do sztuki Strawińskiego czy Ravela, i do ostatnich nowalij Markiewicza czy Fracaix'a.

Po pełnych sukcesu występach baletów polskich Parnella w Opera Comique (których strona muzyczna nie była niestety dosyć starannie opracowana), oczekujemy tu wystawienia „Harnasiów“ Karola Szymanowskiego w Wielkiej Operze. Dyrekcja jej zachowała to dzieło na najświetniejszy tu okres: początek czerwca. Niewątpliwie data ta będzie jednym z kulminacyjnych punktów tegorocznego sezonu muzycznego w Paryżu.

Z. M.

TADEUSZ OCHLEWSKI

PO PIERWSZYM ROKU „ORMUZ'U“

Minął już pierwszy sezon koncertowy Ormuz'u. Roboty było wiele, ale jakże miłej i pełnej wrażeń! Nie zbrakło też przykrych niespodzianek i rozczarowań; przyniosły one jednak niemało doświadczeń, które znakomicie przydadzą się w przyszłości.

Spędziliśmy ten rok pracy pod wrażeniem, że robi się naprawdę coś dobrego i bardzo potrzebnego. Dla wszystkich tych, którzy nie byli bliskimi świadkami pracy Ormuz'u, wyniki jego działalności wydadzą się zapewne dość pokaźnemi.

Zostało bowiem zorganizowanych 335 koncertów publicznych i audycyj dla młodzieży szkolnej w 65 miastach. Wykonawcami tych koncertów było przeszło 50 wybitnych artystów polskich. Słuchało tych produkcyj przeszło 80.000 osób.

Prawdziwy jednak obraz i sens pracy Ormuz'u mogą ująć tylko ci, którzy zetknęli się bezpośrednio z entuzjastyczną reakcją audytorjum młodzieży i wdzięcznością społeczeństwa na prowincji.

Pragnąc przedstawić całokształt rocznej pracy należałoby przedewszystkiem podkreślić doniosły fakt inicjatywy: pierwszy wyraźny krok na nowej drodze został uczyniony — wbrew ogólnej zniechęcającej opinji o pustych salach na prowincji, które zawodowi impresarja nazywali „muzycznemi cmentarzami".

Z kolei, ważnem się nam wydaje ujęcie akcji Ormuz'u w ścisłe ramy organizacyjne, które dały mu mocne podstawy i rozpęd na przyszłość. Wciągnięcie do współpracy instytucji kulturalnych i społecznych na prowincji sprawiło, że ruch muzyczny stał się dla nich sprawą bliską i żywotną.

Niemniej doniosłą stroną pracy Ormuz'u jest stworzenie ujścia ekspansji artystycznej. Niejednokrotnie spotkaliśmy się ze zdaniem artystów grających na prowincji, że odnajdują oni tam siebie i swój wyraz artystyczny. Po zimnych i obojętnych salach stolicy oddychają swobodniej i spotykają się z serdecznym oddźwiękiem.

Pragnąc opowiedzieć o szczegółach naszej całorocznej pracy jesteśmy zakłopotani od czego zacząć. Tak wiele bowiem materjału. Segregatory wypełniły się korespondencją, teczki napęczniały sprawozdaniami, mapa ubarwiła się zielonemi kółkami, oznaczającemi miasta już „zormuzowane". Nie jest to już teraz dla nas *terra incognita* — każda nazwa miasta kojarzy się z konkretnym obrazem: znamy już ogólny nastrój miejscowy, poznaliśmy organizatorów koncertów, mamy dokładne informacje o salach, fortepianach, wiemy jak układać marszrutę objazdu.

Oto, naprzykład, Radzyń w województwie lubelskiem. Małe, ciche miasto, ozdobione starym, pięknie odnowionym palacem z uroczym jeleniem na wieży, wskazującym kierunek wiatru. Społeczeństwo jest tam zwarte, skonsolidowane. O wyraźnych potrzebach kulturalnych świadczy działalność „Towarzystwa Miłośników Sceny i Muzyki". Odbyło się tam w ciągu ub. sezonu 5 koncertów

i 5 audycyj dla młodzieży szkolnej. Na porządku dziennym jest sprawa zakupienia nowego fortepianu przy pomocy Ormuz'u. Ośrodkiem muzycznym jest serdeczny i gościnny dom Dr-stwa Sitkowskich, szczerych i zapalonych miłośników muzyki. W tem to właśnie mieście miało miejsce niesamowite wydarzenie, gdy podczas wykonywanego przez Bolesława Kona poloneza As-dur Chopina, publiczność nagle odruchowo powstała z miejsc. Sam artysta opowiadał później, że nie zdarzyło mu się jeszcze nigdy grać w podobnem napięciu.

W województwie kieleckiem zwraca na siebie uwagę Skarżysko Kamienna. Jest to doskonała placówka Ormuz'u. Koncerty udają się tam wcale nieźle kasowo, zorganizowane przez energiczny Związek Pracy Obywatelskiej Kobiet. Godnym podkreślenia jest fakt, że połowę audytorjum stanowią robotnicy miejscowej fabryki. Zorganizowaliśmy tam 3 koncerty i 2 audycje.

W Chełmie znowuż punktem ciężkości są audycje dla młodzieży. Ze względu na większą ilość szkół audycje odbywają się tam dwukrotnie, jedna po drugiej, w dużej sali gimnazjum państwowego. Młodzież jest dość dobrze przygotowana i rozwinięta muzycznie, słucha uważnie i żywiołowo okazuje swoje zadowolenie, rozpamiętywując potem długo swoje wrażenia.

Nie szczędziliśmy wysiłków aby należycie obsłużyć i nasze miasta kresowe z Krzemieńcem na czele. Publiczność w wielu odległych zakątkach naszych kresów jest prawdziwie spragniona dobrej muzyki i np. w Wiśniowcu potrafi z wdzięczną uwagą i z prawdziwem zadowoleniem wysłuchać nawet suity Bacha na skrzypce solo, wykonaną zamiast utworów z towarzyszeniem fortepianu, który się okazał, nieprawdopodobnie nisko nastrojony.

Lecz tam i w wielu innych miastach sprawa fortepianu, tej prawdziwej bolączki koncertów na prowincji, staje się powoli kwestją zupełnie aktualną. Już w bliskiej przyszłości np. Wiśniowiec uzyska nowy odpowiedni instrument, a inne miasta j. np. Święciany, Łuck już tę sprawę załatwiły.

Ilość koncertów i audycyj zorganizowanych przez Ormuz w każdem mieście jest oznaczona na naszej mapie kreskami—promieniami dookoła kółka, oznaczającego miasto. Wiele takich promienistych gwiazdek widzimy w województwie lubelskiem. Odbyło się tam 25 koncertów i 56 audycyj w 12 miastach. Najwięcej jednak „promieni" ma Płock z 8 koncertami i 19 audycjami, a to dzięki intensywnej współpracy z Ormuz'em miejscowego Towarzystwa Muzycznego i Towarzystwa Szerzenia Kultury Muzycznej w Szkołach Płockich.

Najdalej wysuniętym punktem ormuzowym jest Ostróg nad Horyniem i Głębokie w Wileńszczyźnie.

Dzięki energji przedstawiciela Ormuz'u na Wileńszczyznę Tadeusza Szeligowskiego akcja nasza na tym terenie rozwinęła się szeroko, a w samem Wilnie Ormuz otoczył opieką również i koncerty symfoniczne.

Najmniej zielonych punktów widzimy na naszej mapie w województwie łódzkiem, poznańskiem i we Wschodniej Małopolsce. Terenami temi zajmie się Ormuz w drugim roku swojej pracy.

Kończąc ten krótki przegląd terenu naszej działalności, niech nam będzie wolno przytoczyć tu zabawne zdarzenie w jednym z kresowych miast podczas objazdu Ormuz'u. Jak opowiadają artyści-wykonawcy (wypada im przecież wierzyć) w jednym z miast był zamówiony i przygotowany dla nich posiłek. Gdy się tam zjawili, gospodyni była wyraźnie rozczarowana: Jakto, Panów tylko dwóch? — A któż miał być jeszcze? — No, jakże, pisze przecież na afiszach: Michałowski, Kon, — Moniuszko, Schubert, Chopin, Liszt...

Organizując objazdy koncertowe Ormuz stara się zawsze wyzyskać sposobność urządzenia audycji dla młodzieży szkolnej. Ogółem odbyło się na prowincji 125 audycji w 40 miastach z przeciętną frekwencją 300 osób na każdej audycji.

W Warszawie mogliśmy podjąć próbę więcej planowej organizacji audycji w szkołach. Odbywają się one przeważnie dla każdej szkoły oddzielnie we własnych ich salach w godzinach lekcyjnych. Rozpocząwszy tę akcję w drugim półroczu Ormuz zdołał zorganizować 100 audycji w przeszło 50 szkołach (przeważnie gimnazjach).

W końcu każdej audycji Ormuz'u odbywa się wybór utworu, który najwięcej spodobał się młodzieży z całego programu. Następnie utwory te są powtarzane. Dzięki temu t. zw. „plebiscytowi" nawiązuje się z młodzieżą niezwykle miły kontakt i zachęca się ją do uważnego słuchania i do oceny utworów, które na nich zrobiły największe wrażenie. Zebrane w ciągu roku doświadczenia z tych „plebiscytów" są jeszcze niedostateczne, aby na ich podstawie sformułować określone wnioski. interesująca jest jednak lista tych utworów, które prawie zawsze wychodziły zwycięsko z próby wyboru. A więc najczęściej były to:

Mozart: Menuet D i Rondo G.
Moniuszko — Melcer: Dumka.
Moniuszko: Polonez z op. „Hrabina".
Moniuszko: Stary kapral (wybrany przez chłopców), Prząśniczka, Polna różyczka (wybrana przez dziewczynki), Arja z kurantem.
Schubert: Młynarz, Serenada.
Chopin: Polonez As.
S. Sains: Łabędź.
Młynarski: Mazur.
Noskowski: Skowronek, Kukułeczka.
Niewiadomski: Koralicki, Słonko.

Zaczynamy powoli zaznajamiać się z audytorjum młodzieży, poznajemy jej zamiłowania muzyczne, uczymy się nawiązywać z nią bliższy kontakt i znajdujemy sposoby uczenia jej słuchać uważnie i w skupieniu.

W stolicy naogół młodzież jest roztargniona i niedostatecznie przygotowana do audycji muzycznych (audytorjum w szkołach żeńskich jest o wiele wdzięczniejsze: dziewczynki słuchają uważniej od chłopców). Na prowincji natomiast młodzież okazuje więcej przejęcia i skupienia. a „plebiscyt" wywołuje tam czasem długie dyskusje i gorący spór o wybór utworu do powtórzenia.

Oddajemy teraz głos młodzieży, wybierając z naszej teczki „wrażeń o audycjach" ciekawsze fragmenty:

Wypracowanie 11-letniego chłopca ukraińca (1 rok w Liceum Krzemienieckiem) (błędy pisowni zachowane).

„Dziś byliśmy na koncercie. Przed dwunastu godziną zebraliśmy się wszyscy na korytarzu i parami poszliśmy do sali Kolumnowej.

Usiedliśmy na krzesłach i czekaliśmy na przybycie artystki p. Szymanowskiej i na Pana Sztompka. Przez ten czas ażeby nie nudzić się, przedlądałem obrazki w książce, którą wziąłem od siedzącego obok mnie Stasia Mączaka.

Na sali panował hałas. Każdy z kimś rozmawiał, lub robił coś innego.

Aż wreszcie we drzwiach ukazała się szczupła Pani i Pan. Byli to artyści. Zaczęliśmy bić brawo, a klaskaliśmy tak silnie i z takim zapałem, że zdawało się jakby drzewo zrębane trzeszczało swemi gałązkami.

Artyści ukłonili się i Pan Sztompka powiedział: przepraszam bardzo, że spóźniliśmy się, ale to nie nasza wina, gdyż spóźnił się pociąg.

Pan Sztompka zaraz usiadł koło fortepiauu, zaś Pani Szymanowska stała obok niego. Nastała cisza. Każdy zwrócił wzrok swój na artystów. Pani Szynowska zaczęła śpiewać piosenkę: „Wróć do mnie". Wraz z nią Pan Sztompka grał na fortepianie. Artystka śpiewała bardzo ładnie, gdy skończyła tę piosenkę, zaraz zaczęli klaskać wszyscy, ona zaś uśmiechnięta kłaniała się nam. Po chwili klaskanie ustało. Pani Szymanowska powiedziała: Teraz będzie „Złota Rybka". Zaczęła śpiewać. Artystka ta śpiewając to robiła odpowiednie ruchy. Patrząc na nią i wsłuchując się w to widziałem, w wyobraźni tę rybkę, fale i t. d. Potem śpiewała „Żuczka", następnie „Cichy wieczór". Tutaj był nastrój łagodny. Słuchając to przypomniałem sobie swoje młode lata spędzone na wsi w domu. Po każdym utworze wszyscy klaskali. Gdy artyści skończyli „Cichy wieczór", to potem był grany na fortepianie utwór Chopina „polones As dur", następnie dwa mazury, walc, serenada Szuberta, „ta Dorotka" i bajka o kozie i koźlętach. Na zakończenie koncertu artyści spytali się, co się nam najlepiej podobało to oni powtórzą. Wszyscy zakrzyczeli, że serenada i walc. Zaraz to powtórzyli i poszliśmy do domu. W internacie długo gwarzyliśmy o tem koncercie. Ja zaś byłem zadowolony bardzo, gdyż byłem pierwszy raz w życiu na koncercie. Podziwiałem bardzo, jak ta artystka może tak śpiewać."

List uczennicy VII kl. Gimnazjum w Zamościu do jednej z wykonawczyń koncertu Ormuz'u.

„Kochana Pani. Naprawdę nie posiadam się z radości, że będę miała fotografję Pani i list. W Zamościu nie przebrzmiały jeszcze echa koncertu Państwa, koncertu zakrojonego na większą skalę, z udziałem artystów, o których tyle się słyszało z czasopism i radja. Młodzież od czasu ostatniego koncertu obiecuje chodzić na każdy koncert „Ormuz'u". Ja stałam się bardzo popularną, dlatego, że rozmawiałam z Państwem. Tych kilka chwil rozmowy strasznie mnie wszyscy zazdrościli. Po wywiadzie zapytywano mnie o różne szczegóły i zamęczano pytaniami... Ciało pedagogiczne stwierdziło, że młodzież ma większy kult dla sztuki niż dla nauki, bo jak przyjedzie jakiś prelegent z naukowemi wykładami, to liczba młodzieży jest dość anemiczna, natomiast na koncerty uczęszcza licznie. Czekamy teraz z niecierpliwością na drugi taki piękny koncert..."

Intensywną działalność i rozmach swej akcji Ormuz mógł przejawić dzięki poparciu Funduszu Kultury Narodowej i opiece władz państwowych i samorządowych. Godną podkreślenia jest prawdziwie społeczna postawa naszych artystów - wykonawców, którzy nie szczędzili swoich sił, pełni entuzjazmu i wiary w celowość rozpoczętej wspólnej pracy.

Jesteśmy przekonani, że działalność Ormuz'u przyniesie dobre plony.

Wśród sprawozdań o koncertach i audycjach Ormuz'u nie brak wzruszających głosów serdecznego uznania dla naszej pracy i poczynań. Stwarzają one miłą atmosferę i każą cieszyć się każdym nowym krokiem naprzód. Przed nami bowiem jeszcze wiele zagadnień i trudności do przezwyciężenia.

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Dział muzyki współczesnej Towarzystwa przy współudziale Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej zorganizował 27 maja b. r. I. koncert współczesnej muzyki kameralnej. Program zawierał utwory polskich kompozytorów — kwartet smyczkowy B. Woytowicza, Partitę na skrzypce z fortepianem G. Bacewiczówny i Andante na skrzypce z fortepianem A. Szałowskiego oraz szereg utworów kompozytorów obcych (J. Ibert, I. Strawiński, D. Milhaud, J. Turina, C. Debussy i S. Prokofjew).

Koncert ten zapoczątkował cykl audycyj muzyki współczesnej, który będzie zorganizowany przez Dział muzyki współczesnej Towarzystwa w sezonie koncertowym 1935/36.

Przy Biurze Towarzystwa został utworzony skład rękopisów większych utworów kompozytorów polskich. Na składzie znajdują się: a) rękopisy zdeponowane przez kompozytorów lub ich spadkobierców; b) rękopisy przepisane i rozpisane na głosy z polecenia Min. W. R. i O. P.

Posiadane materjały Towarzystwo wypożycza za opłatą dla celów wykonawczych.

---

12 maja b. r. Sąd konkursowy w składzie pp. prof. Zb. Drzewieckiego, prof. M. Trombini-Kazuro i prof. J. Lefelda rozstrzygnął konkurs Towarzystwa na łatwe utwory fortepianowe, ogłoszony w „Muzyce Polskiej" (rocznik 1934, str. 343).

Sąd konkursowy, po rozpatrzeniu zgłoszonych na konkurs 135 utworów, przyznał: 1) 4 nagrody po 50 zł. Wiktorowi Łabuń-

skiemu za utwory: Marsz ołowianych żołnierzyków, Walc lalki, Taniec cowboyów i Toccatina; 2) 3 nagrody po 50 zł. p. Piotrowi Perkowskiemu za utwory: Pięciopalcówka, Ciężkie zmartwienie i Etiuda; 3) 2 nagrody po 50 zł. p. Antoniemu Markowi za utwory: 9 warjacyj na temat własny i Preludjum; 4) 2 nagrody po 50 zł. p. Tadeuszowi Z. Kassernowi za utwór „Sonatina" i 5) 1 nagrodę 50 zł. p. Feliksowi Rybickiemu za utwór Taniec krasnoludków.

Wszystkie nagrodzone utwory będą niebawem wydane przez Towarzystwo.

Towarzystwo ogłosiło trzy konkursy kompozytorskie na utwory: orkiestrowe, kameralne i organowe. Szczegółowe warunki tych konkursów podaje się wyżej.

Dział organizacji ruchu muzycznego Towarzystwa (ORMUZ) zakończył 15 czerwca b. r. swój sezon koncertowy. W okresie od września 1934 r. do czerwca 1935 r. dział ORMUZ zorganizował w 65 miastach: 115 koncertów publicznych i 220 audycji szkolnych. Frekwencja wyniosła: na koncertach publicznych 17.000 osób i na audycjach szkolnych 63.000 osób.

Dział ORMUZ przystąpił już do opracowania planu akcji koncertowej w sezonie 1935/36.

Dział wydawniczy Towarzystwa ukończył druk najnowszego wydawnictwa: Koncert wiolonczelowy (wyc. fort.) Jana Maklakiewicza. Utwór ten odznaczony jest Państwową Nagrodą Muzyczną z roku 1932.

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE
MUZYKI POLSKIEJ
W WARSZAWIE

pragnąc zapełnić luki polskiej literatury muzycznej i przyczynić się do powstania wartościowych kompozycyj, dostępnych dla szerokich kół wykonawców i słuchaczy

OGŁASZA TRZY KONKURSY KOMPOZYTORSKIE

KONKURS I

NA UTWÓR ORKIESTROWY

odpowiadający następującym warunkom:

1. utwór jedno- lub kilkuczęściowy w formie: simfonietty, suity, serenady, uwertury, warjacyj, obrazów i t. p.;
2. skład instrumentów: orkiestra smyczkowa ewent. z dodaniem instrumentów dętych lub fortepianu, z tem jednakże, iż ilość instrumentów dodatkowych nie może przekraczać sześciu;
3. czas trwania od 10 do 15 minut;
4. utwór o fakturze nieskomplikowanej i technicznie nietrudny do wykonania.

Nagrody:

I		zł. 600.—
II	Polskiego Radja	„ 500.—
III		„ 400.—

Ostateczny termin składania utworów: 1 stycznia 1936 r.

KONKURS II

NA UTWÓR KAMERALNY

odpowiadający następującym warunkom:

1. trio instrumentalne, dowolne pod względem formy;
2. skład instrumentów: trzy instrumenty spośród następujących: skrzypce, altówka, wiolonczela, flet, obój (wzgl. rożek angielski), klarnet, fagot, harfa;
3. czas trwania od 7 do 10 minut.

Nagrody:

I		zł. 400.—
II	Polskiego Radja	„ 300.—
III		„ 200.—

Ostateczny termin składania utworów: 1 grudnia 1935 r.

KONKURS III

NA UTWORY ORGANOWE

odpowiadające następującym warunkom:

1. utwory na organy z pedałem, lecz nietrudne;
2. pod względem formy: preludja, fugi, warjacje, chorały figurowane, wersety, parafrazy, fantazje, tria i t. p.;
3. utwory łatwe i dostosowane do potrzeb muzyki kościelnej;

Nagrody: 6 nagród po 75 zł., przyczem jeden kompozytor może otrzymać kilka nagród za kilka nadesłanych utworów.

Ostateczny termin nadsyłania utworów: 1 listopada 1935 r.

WARUNKI OGÓLNE

dla wszystkich trzech konkursów

1. Zgłaszać na konkursy można tylko utwory oryginalne, nigdzie drukiem nie ogłoszone.
2. Wszystkie utwory muszą posiadać fakturę nieskomplikowaną i być technicznie nietrudne do wykonania.
3. Jeżeli utwory wyróżnione na konkursach I i II będą stały na jednakowym poziomie, sąd konkursowy może przyznać po 3 nagrody równej wysokości.

4. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej zastrzega sobie prawo pierwszeństwa wydania utworów, nagrodzonych na konkursach I i II, na warunkach ogólnie stosowanych przez Towarzystwo. To prawo pierwszeństwa wygasa, jeżeli druk utworów nie będzie rozpoczęty przed upływem 3 lat od dnia wypłacenia nagrody.
5. Polskie Radjo zastrzega sobie prawo pierwszego wykonania utworów odznaczonych jego nagrodami.
6. Utwory nagrodzone na konkursie III stają się własnością Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej.
7. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej zastrzega sobie prawo nabycia utworów nienagrodzonych.
8. Utwory zaopatrzone w godła należy nadsyłać w podanych terminach do Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej (Warszawa, Śto-Krzyska 16) z dołączeniem zamkniętej koperty z imieniem, nazwiskiem i adresem kompozytora.

Skład Sądu konkursowego będzie ogłoszony w zeszycie VII kwartalnika „Muzyka Polska" we wrześniu 1935 r.

Instytut Fryderyka Chopina zawiadamia, że termin nadsyłania utworów na konkurs ogłoszony przez Instytut na dzieło o życiu i twóczości Fr. Chopina, o jego znaczeniu dla Polski i świata w ujęciu popularnem do użytku w szkołach powszechnych, — został przedłużony do dnia 1 września 1935 r.

Objętość dziełka nie powinna przekroczyć 64 str. formatu 16-ki.

Za najlepsze utwory sąd konkursowy przyznaje dwie nagrody ufundowane przez I. F. C.: pierwszą nagrodę w wysokości zł. 500.-, drugą — 200 zł. Pozatem sąd konkursowy może też przyznać dyplomy uznania za wybitniejsze utwory nadesłane na konkurs.

Wszelką korespondencję należy nadsyłać na ręce Prezesa Instytutu p. Augusta Zaleskiego, Warszawa Traugutta 7/9 Bank Handlowy.

Instytut Fryderyka Chopina

KONKURS MUZYCZNY P. U. W. F. i P. W.

§ 1.

W celu ustalenia hymnu sportowego oraz marsza sportowego — P. U. W. F. i P. W. organizuje przy pomocy „Polskiego Związku Dziennikarzy sportowych"— konkurs muzyczny.

§ 2.

Przedmiotem konkursu będą:

a) *Hymn sportowy* (ze śpiewem) skomponowany na orkiestrę dętą. Hymn ten będzie wykonywany przy rozpoczęciu poważniejszych zawodów Sportowych, przeglądach i t. p. Słowa do hymnu sportowego winny być poważne, w miarę uroczyste, lecz jednocześnie pełne młodzieńczego optymizmu.

b) *Marsz sportowy* (ze śpiewem) dla junaków i sportowców. Marsz ten będzie używany przy defiladach, marszach i t. p. (pieśń marszowa). Słowa pieśni marszowej sportowców winny tchnąć pogodą, radością, hartem ducha, umiłowaniem sportu, a nawet wesołością.

§ 3.

Państwowy Urząd W. F. i P. W. przeznaczył na konkurs następujące nagrody:

a) *złotych 1.500* — jako nagrodę łączną za muzykę i słowa hymnu sportowego.

W wypadku, gdyby muzyka i słowa hymnu sportowego nie stanowiły dostatecznie zwartej i jednolitej całości, Komisja Sędziowska może odznaczyć jedynie muzykę, lub tylko słowa hymnu.

Przy tym podziale wartość pierwszej nagrody za muzykę hymnu przyniesie 1.000 złotych, za słowa 500 złotych.

b) *złotych 1.000* — jako łączną nagrodę za muzykę i słowa marsza sportowego.

W myśl powyższej zasady Komisja Sędziowska może zakwalifikować do I-szej nagrody tylko muzykę marsza sportowego, lub też tylko słowa.

W wypadku wyróżnienia jedynie muzyki — Komisja przyzna za marsz 750 zł., wyróżniając jedynie słowa marsza Komisja przyzna 250 zł.

§ 4.

W konkursie mogą brać udział zarówno pojedyncze osoby, jak i zespoły.

Prace na konkurs w postaci 3-ch jednobrzmiących egzemplarzy nut (na fortepian) z podłożonym tekstem słownym należy przesyłać pod adresem: P. U. W. F. i P. W. ul. Myśliwiecka 5. Warszawa.

Każdy egzemplarz nut musi być podpisany godłem autora lub zespołu autorskiego. Do nut należy załączyć zapieczętowaną kopertę zaopatrzoną w to samo godło. W kopercie tej winny być podane: imię, nazwisko oraz dokładny adres autora lub autorów.

§ 5.

Komisja Sędziowska nie będzie rozpatrywała samych nut bez tekstu głównego lub samych słów bez muzyki.

§ 6.

Prace na konkurs można przesyłać do dnia 15 października 1935 r. Po tym terminie prace będą zwracane.

§ 7.

Do Komisji Sędziowskiej konkurs P. U. W. F. i P. W. zaprosi przedstawicieli sfer muzycznych, literackich i sportowych.

§ 8.

W wypadku nieprzyznania nagrody pierwszej lub pierwszych nagród w wymienionych działach konkursu. — Komisja Sędziowska ma prawo rozdzielić ogólną sumę nagród na mniejsze nagrody.

WYDAWNICTWA NADESŁANE

Lipski St. 5 pieśni górnośląskich ludowych. Na głos z towarzyszeniem fortepianu op. 19. Nakład i własność autora. Kraków 1935.

Kazuro St. Słońce. Oratorjum panteistyczne, op. 48. Wyciąg fortepianowy.

— Lot. Oratorjum, op 52. Wyciąg fortepianowy.

Rupniewska J. 6 pieśni. (Nakład autora). Skład główny w księgarni M. Arcta. Warszawa 1934.

— Walc wiosenny. Valse de Concert pour violon et piano. (Nakład autora). Skład główny w księgarni M. Arcta. Warszawa 1934.

Wallek-Walewski B, Modlitwa (Juljusza Słowackiego). Na chór męski z tow. organów lub orkiestry. Muzyka Religijna. Zeszyt 101. Wydawnictwo Związku Chórów Kościelnych Archid. Krak. Kraków.

Hławiczka K. Śląsk. Pieśni na 1, 2 i 3 głosy. Bibljoteczka Pieśni Regjonalnych Nr. 2, pod redakcją Karola Hławiczki. Nakład Księgarni i Drukarni Katolickiej S. A. Katowice.

Piotr Maszyński. Śpiewnik wesołych melodyj ludowych. Nakł. „Naszej Księgarni". Sp. Akc. Warszawa 1934.

Tadeusz Mayzner. Śpiewnik Hani na 1 głos z fort. Nakł. „Naszej Księgarni". Sp. Akc. Warszawa 1935.

— Pieśni inscenizowane na 1 głos. Nakł. „Naszej Księgarni". Sp. Akc. Warszawa 1935,

Pieśni Podhala — zebrał i opracował Stanisław Mierczyński. Nakł. „Naszej Księgarni". Sp. Akc. Warszawa 1935

Feliks Nowowiejski. 10 regjonalnych pieśni lud. na chór mieszany. Gebethner i Wolff. 1934.

Jachimecki Zdz. Łacińska pieśń do św. Stanisława z XV wieku. Skład główny w księgarni Gebethnera i Wolffa, Kraków 1935.

Rocznik Wydziałn Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Tom I, zeszyt I, 1930—1934. Pod redakcją Prof. Dr. Zdz. Jachimeckiego. Nakład Wydziału Filozoficznego Uniw. Jagiellońskiego. Kraków 1934.

— Tom I, zeszyt II, 1930—1934. Pod redakcją Prof. Dr. Zdz. Jachimeckiego. Nakład Wydziału Filozoficznego Uniwersyt. Jagiellońsk. Kraków 1934.

Bellini. Vincenzo Bellini (1801—1835). W stulecie śmierci. Nel centenario della morte. Cztery studja. Napisali: Prof. Dr. Gino Lorenzi, Dr. Marja Szczepańska, Prof. Dr. Adolf Chybiński, Mgr. Jan Józef Dunicz. Staraniem Lektoratu Języka włoskiego w Uniwersytecie J. Kazimierza we Lwowie. Lwów 1935.

Chór. Miesięcznik poświęcony muzyce chóralnej. Organ Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych w Warszawie. Rok II, Nr. 6. Warszawa, Czerwiec 1935.

Muzyka Kościelna. Pismo poświęcone muzyce kościelnej i liturgji. Rok X, Nr. 5—6. Poznań, Maj—Czerwiec 1935.

Orkiestra. Miesięcznik poświęcony krzewieniu kultury muzycznej wśród orkiestr i towarzystw muzycznych w Polsce. Rok VI, Nr. 1 (52). Przemyśl, Styczeń 1935.

Orlęta. Miesięcznik młodzieży szkolnej. Rok VII, Nr. 7. Poznań, Maj 1935.

Pax. O chrześcijańską kulturę jutra. Dwutygodnik. Rok III, Nr. 8, Wilno—Poznań. Kwiecień 1935.

Śpiewak. Miesięcznik Muzyczny. Organ Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych w Warszawie. Rok XVI, Nr. 5. Katowice Maj 1935.

Życie muzyczne i teatralne. Miesięcznik pod redakcją Wieńczysława Brzostowskiego. Rok II, Nr. 5 — 6. Poznań. Maj — Czerwiec 1935.

Nadesłane utwory i prace będą omawiane w następnych zeszytach.

TW
MP